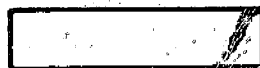
MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

9/12

Vittorio De Sica

a cura di Orio Caldiron

BIANCO E NERO 1975

SOMMARIO

VITTORIO DE SICA

5 *Orio Caldiron:* Il serpente e la colomba

14 *Philip V. Cannistraro:* Ideological Continuity and Cultural Coherence

20 *Ernesto G. Laura*: De Sica attore: la maledizione del successo

50 *Jean A. Gili:* La naissance d'un cinéaste

66 *Franco La Polla*: La città e lo spazio

84 *Giuseppe Turroni*: Alla ricerca di un cuore semplice

INTERVENTI

103 Vincenzo Accame, Giorgio Amendola, Luigi Baldacci, Giorgio Bárberi Squarotti, Giampaolo Bernagozzi, Gianfranco Bettetini, Alberto Bevilacqua, Alessandro Blasetti, Edoardo Bruno, Gianni Celati, Luigi Comencini, Callisto Cosulich, Alberto Farassino, Claudio G. Fava, Guido Gerosa, Antonio Ghirelli, Giovanni Grazzini, Alfredo Guarini, Nedo Ivaldi, Tullio Kezich, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Guido Oldrini, Fabrizio Onofri, Pietro Pintus, Raul Radice, Carlo L. Ragghianti, Stefano Reggiani, Roberto Roversi, Michel Tardy, Lietta Tornabuoni, Gianni Toti, Mario Verdone

MATERIALI

185 *Matilde Hochkofler*: Senza trascurare l'uomo

224 *Vittorio De Sica*: Lettere dall'Urss

246 De Sica su De Sica

LE INTERPRETAZIONI, LE REGIE

307 Teatrografia (a cura di *Ernesto G. Laura*)

Filmografia (a cura di *Aldo Bernardini*)

anno XXXVI - fascicolo 9/12 settembre-dicembre 1975
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

SETTEMBRE/DICEMBRE 1975

9/12

ANNO XXXVI

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Ernesto G. Laura

BN

VITTORIO DE SICA

a cura di

Orio Caldiron

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
Casella Postale 7216-00100 Roma
abbonamento anno 1975
annuo Italia lire 7.500
estero lire 10.000
semestrale Italia lire 4.000
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Non so se questo fascicolo di « Bianco e Nero » dedicato a Vittorio De Sica contenga i « fondatissimi studi » e le « definitive analisi » che qualcuno, magari con una sfumatura di simpatica ironia, si augura di trovarvi. Non so neppure — e spero che la reiterata dichiarazione di non sapere piaccia almeno ai seguaci di Socrate — se sembrerà « il bilancio doveroso ma senza esiti », l'« ultimo epitaffio » che qualcun altro paventa, mi auguro con severità scaramantica e non jettatoria. Si è cercato di ricostruire il complesso itinerario dell'attore e regista scomparso, la sua multiforme presenza nelle vicende dello spettacolo italiano di questo mezzo secolo, scrollandosi di dosso le formule convenzionali, le pigrizie interpretative, le trappole degli equivoci più diffusi e i trabocchetti dei luoghi comuni. Naturalmente, senza lasciarsi guidare dalla commozione — autentica e vera, fuori di ogni retorica occasionalità, per un protagonista quasi mitico del paesaggio umano e artistico in cui è cresciuta la nostra generazione —, e senza indulgere, d'altra parte, ai ricatti del terrorismo critico che confonde i principi della strategia militare, Blitzkrieg compresa, con le esigenze storiografiche. Non solo, quindi, un omaggio a De Sica, l'espressione della gratitudine che abbiamo verso di lui, ma l'avvio dell'esame equanime e spregiudicato di una personalità tra le più significative nella storia del cinema e dello spettacolo

italiano del novecento, in larga parte ancora da scrivere: una storia che sia effettivamente capace di rompere lo steccato dell'angusto specialismo che passa abusivamente per serietà filologica; che riannodi energicamente i molteplici fili che rimandano il cinema al più vasto scenario dello spettacolo nelle sue varie forme, si dica pure « maggiori » « minori » e anche « minime » se il gusto per gli schieramenti gerarchici ancora non declina; che ribadisca il collegamento con la ricerca letteraria nel momento in cui allaccia rapporti più stretti e intensi con le procedure e i metodi del campo semiotico e delle altre « scienze umane», che ci interessano da vicino come altrettante tappe obbligate di una teoria generale della comunicazione; che, infine, non si tiri indietro dinanzi al passo più difficile, e cioè quello di collegare il simbolico al sociale, di rapportare in modo non meccanicistico le morfologie dell'immaginario alle configurazioni della società. Sono, nessuno lo nega, propositi ambiziosi: e non a caso s'è parlato poco fa di avvio di un lavoro da fare, di inizio di un approfondimento: un lavoro, un approfondimento, è necessario aggiungere, che non si può fare da soli, chiusi nei propri orti accademici e nei propri ancoraggi giornalistici; che occorre invece fare assieme, intrecciando senza sciocche gelosie le diverse attitudini, le diverse esperienze. Natural-

mente, non si può andar d'accordo sempre e con tutti, non si può neppure consentire alle diverse (e opposte?) prospettive con cui sono stati affrontati anche in questo fascicolo i problemi impliciti nella lunga e sfaccettata attività di un protagonista così multiforme e, per vari aspetti, più sfuggente di quanto solitamente si crede: in un "dialogo a più voci" non è possibile essere d'accordo con tutti i dialoganti, anche se è inutile in questo momento sottolineare convergenze e divergenze, del resto evidenti, tra chi auspica un nuovo e più stimolante atteggiamento critico, con tutto il rimescolìo di statuti che questo comporta, e chi preferisce riparare nei porti della tradizione. Nel presente fascicolo si è scelta esplicitamente la strada della pluralità delle prospettive critiche e della varietà degli approcci interpretativi, senza preoccuparsi troppo di inseguire il fantasma dell'unità ad ogni costo o della incolonnata organicità che spunta talvolta nella sapiente diplomazia distributiva dei volumi miscellanei, nella fiducia che esso, così, com'è, possa risultare un utile contributo alla conoscenza del grande uomo di spettacolo scomparso il 13 novembre 1974. Se non tutti hanno potuto accogliere il nostro invito a partecipare a un dialogo che abbiamo voluto aperto nel modo più radicale possibile, sono molti coloro che ci hanno fatto giungere la loro adesione o, comunque, la loro risposta: la stessa articolata larghezza degli interventi e delle testimonianze è un segno di vitalità di quel « problema De Sica », che qualcuno magari dava riduttivamente per scontato, affidato alla contegnosa impassibilità degli schedatori. La nostra gratitudine non va soltanto agli studiosi e ai critici che hanno collaborato al presente fascicolo, ma anche ai registi e agli attori che hanno conosciuto Vittorio De Sica e hanno accettato di parlarci del comune tratto di strada fatto con lui, delle esperienze che hanno condiviso: uno speciale ringraziamento va a Cesare Zavattini, il quale con la schietta generosità che gli è caratteristica ci ha consentito di accedere al suo archivio personale. Non è parso inutile accompagnare l'antologia dei testi desichiani già editi (che suggeriscono il senso della presenza dell'attore e regista in questi cinquant'anni di storia dello spettacolo, e non solo dello spettacolo) con un gruppo di lettere inedite che risalgono alla fine degli anni sessanta, quasi un « diario di lavorazione » sia pure di un film poco fortunato e poco amato dallo stesso autore: un documento prezioso e toccante dell'uomo che vi si rivela senza reticenze, nella immediatezza di ogni giorno, nella vivacità colloquiale e disadorna, nella scintillante acutezza della battuta, per noi spettatori dei suoi film soltanto intuibile.

o. c.

IL SERPENTE E LA COLOMBA

Orio Caldiron

« [1 maggio 1950] Ora ti mando un importante ritocco a "La vita bella". Mi colpiva il fatto che nella mia prima stesura Luigi non conduce l'azione ma ne è condotto. Forse è meglio farlo diventare un ragazzaccio (il vero Chevalier), fargliene combinare di cotte e di crude e rovinarsi proprio quando la sua ragazza comincia a essere veramente innamorata di lui e vuole salvarlo. Così ci sarà uno scambio tra le loro parti: fino a che Linda si uccide per rompere la tensione. [...] Ho tenuto tutto il soggetto su uno sfondo sbiadito di caffè, pensioni, negozi, vie cittadine e interni borghesi per lasciare a De Sica tutte le sue opportunità. Egli "deve" vedere in questo film l'occasione per cantare la sua vecchia canzone: deve riscoprirvi la "realtà" umile umile orrido-tenera che egli sempre cerca ».
« [1 giugno 1950] "La vita bella" [...] per me è diventato definitivamente "Il serpente e la colomba" ».
Cesare Pavese: « Lettere 1945-1950 », Torino, Einaudi, 1966, pp. 516 e 538.

« Perché l'opera riesca bisogna attenersi strettamente al protagonista: descriverlo, farne l'autopsia, precisare le date, tentare una diagnosi. [...] Metter le manette alla fantasia, stare ai fatti. Far storia Ma ecco il punto: si può riuscire a capire un nostro simile servendosi soltanto della ragione? Che cosa sappiamo di un'altra persona finché non l'abbiamo mutata in personaggio nostro? [...] Dov'è la verità? Nel passato o nel presente? Chi può mai dirlo quando si tratta di faccende umane? I documenti sono come dei chiodi che fissano la pelle del cadavere sul tavolo settorio; e il cadavere è lì, squartato. Si tratta di descriverlo come se fosse vivo ».
Max Aub: « Jusep Torres Campalans », Milano, Mondadori, 1963, pp. 15-16.

Non è facile ricostruire l'itinerario di un autore che si è nascosto tenacemente a dispetto delle frequenti dichiarazioni e delle numerose interviste, superare la crosta della reticenza per cogliere il nodo segreto di un'esperienza artistica che si è svolta lungo l'arco

di cinquant'anni, dalla fine degli anni venti agli avanzati anni settanta: sullo sfondo di drammatici avvenimenti storici, di profonde modifiche del contesto civile e sociale, di radicali mutamenti nel mondo dello spettacolo e dell'intrattenimento di massa, che ha visto avvicendarsi le fortune talvolta convergenti del teatro « leggero », della radio, dell'industria discografica, del primo cinema sonoro e infine della televisione. Un'esperienza generosa fino allo spreco, disponibile alle trasformazioni sorprendenti, alle reincarnazioni inattese: dotata di una capacità di centrifuga espansione nelle più diverse ramificazioni dello spettacolo e insieme di una attitudine al recupero centripeto delle varie prestazioni nella propria misura di interprete, di personaggio e di autore: un equilibrio difficile, che negli appuntamenti anche contraddittori di una lunga e complessa carriera non sempre è stato raggiunto, ma che l'ha sempre ispirata nonostante gli scivoloni e le sconfitte. Sembrano altrettante maschere quelle che ha indossato volta a volta questo straordinario uomo di spettacolo dai tempi degli esordi agli anni in cui ha fatto compagnia a sé con responsabilità sempre più rilevanti di capocomico e di direttore artistico, ammanierato « fine dicitore » e schifiltoso canterino di successo, « entertainer » di grandi risorse e protagonista di punta di un teatro « leggero », interprete maturo di un repertorio più vario e autorevole di quello che solitamente si dice, che, accanto ai pedaggi ungheresi e ai vezzi di una floreale autarchia, lo ha visto affrontare anche testi importanti della nostra migliore tradizione: decisamente il capitolo più inedito, su cui occorrerà ancora lavorare e molto, questo dell'itinerario dell'attore sullo sfondo dello spettacolo italiano degli anni trenta-quaranta, che è a sua volta un intrigato crocicchio tutto da esplorare. Senza il retroterra teatrale « maggiore » e « minore », « leggero » e meno « leggero », senza il tirocinio del palcoscenico, che spesso viene ancora risolto in qualche battuta proverbiale, in qualche cenno frettoloso, non si spiegherebbe neppure la successiva incarnazione cinematografica che si avvìa sotto il segno delle precedenti esperienze: non sono diverse né le prime scelte tematiche del regista, né ancor prima le ambizioni dell'attore presto insoddisfatto della cattura di un mezzo che riproduce il volto e il gesto, ma tradisce l'ispirazione segreta dell'interprete.

Si tratta di un intinerario che non è certo il caso di riproporre qui ancora una volta, se non per sottolineare l'ambivalenza del rapporto tra l'attore tradizionale e i nuovi mezzi di riproduzione meccanica, che contrassegna tutta la prima fase dell'avvento dell'intrattenimento di massa nella società italiana tra le due guerre: sono naturalmente gli attori di formazione teatrale che affollano gli schieramenti dei nuovi mezzi, che rimbalzano con disinvoltura dai microfoni della radio agli amplificatori del grammofono, dalle tavole del palcoscenico al bianco-nero dello schermo, dagli « sketches » della rivista agli spazi pubblicitari dei settimanali, prima che il cinema

si scopra la vocazione maieutica di un impresario che cerca i suoi clienti per le strade, tra i volti anonimi della folla solitaria. Ma sono gli stessi attori che si sentono in qualche modo traditi, resi opachi e scialbi, assottigliati nel loro spessore di interpreti nel momento in cui si vengono moltiplicando, prima solo il volto o solo la voce, poi la voce e il volto insieme, nella progressione geometrica della riproduzione: resta in molti di loro tutto un rovello di frustrazioni, di ambizioni, di risorse da provare a sé e agli altri. Naturalmente, può sembrare una recriminazione di stampo aristocratico: probabilmente lo è, e non sorprende che ciò avvenga in un momento in cui la società italiana accoglie i nuovi mezzi di riproduzione ma non rinuncia ai suoi antichi sospetti, a cui qualcuno resta tenacemente arroccato anche quando, o proprio perché, i « mass media » si vengono rivelando uno strumento eccezionale di propaganda, una carta formidabile in mano della persuasione autoritaria. Non a caso gli intellettuali italiani (e non solo quelli sensibili alla suggestione della macchina e al fascino sottile del novecentismo) vogliono conoscere i nuovi mezzi, impossessarsi delle nuove grammatiche e delle nuove retoriche, magari per una implicita volontà di esorcismo, per una inconfessata speranza di tenere a bada l'arsenale di un « nuovo » in qualche modo ridotto all'« antico », riscoperto nella sua parentela con il quadro tradizionale dei valori. La disponibilità del De Sica degli anni trenta (la sua presenza nel teatro di rivista, nel teatro « leggero », alla radio e nei dischi, al cinema, nei settimanali illustrati), come la sua frustrata ambizione di dire di più, di andare oltre gli schemi del « personaggio » che il successo gli aveva imposto, rientra perfettamente in questa situazione, in cui la più vasta consacrazione del pubblico di massa che allarga il giro degli spettatori delle « prime » e delle « matinées » sembra richiedere lo scotto di un certo illanguidimento delle potenzialità artistiche dell'attore che si sente strumento in mano altrui, ingrediente di spettacolo, oggetto di uno sfruttamento artistico, e forse non solo artistico. L'attore che diventa regista, che magari rifà per conto proprio i personaggi e le vicende che fino a quel momento qualcun altro aveva scelto per lui prima di incontrare i « suoi » personaggi e le « sue » vicende, è proprio quello che sente acutamente questa insoddisfazione, che vuole colmare il divario tra ambizioni e realizzazioni, tra risultati e potenzialità: i primi film di De Sica si inseriscono in questo spazio di consapevole incertezza e di speranza germinativa, sono ancora una volta un epilogo e un prologo, il tirocinio di una liberazione dagli schemi già usati e la vigilia di un'appropriazione di altri schemi, ancora da inventare e da impiegare. Lo stesso tipo di scelte che il nuovo regista fa, quasi tutte nell'ambito delle precedenti esperienze, è anch'esso un segno della sua incertezza, della sua volontà di provare il nuovo mezzo, di provarsi nella nuova situazione: ma è anche un segno del difficile

rapporto, a metà tra preoccupazione e sortilegio, che si viene instaurando nella società italiana tra le tradizioni dello spettacolo e le conquiste della tecnologia, qualcosa di intermedio tra le ultime riluttanze nei confronti della « modernizzazione » estetica e i primi « entusiasmi » per la nascente industria della cultura.
Non può sfuggire che questo dialogo tra l'attore e il mezzo si ripropone in termini spostati ma non troppo diversi nel rapporto tra il cinema e l'attore preso dalla strada, che costituisce uno dei momenti fondamentali del riconoscimento delle caratteristiche essenziali del nuovo mezzo da parte del regista: De Sica ha intuito assai presto che l'attore di cui il nuovo mezzo aveva bisogno non era l'interprete sperimentato che veniva dall'accademia o dal più rude tirocinio del palcoscenico, ma l'attore naturale venuto dalla strada, la faccia anonima scelta attraverso un lungo e spesso disperante scrutinio di volti e di gesti. Si tratta, è noto, di uno dei nodi della « poetica della realtà » che di lì a poco dovrà espandersi a macchia d'olio, intrecciandosi ad un ventaglio di argomentazioni non sempre limpidissime: ma occorre sottolineare che De Sica, al di là di una consapevolezza teorica che sarebbe improprio chiedergli, ha intuito l'importanza del problema molto prima della vulgata neorealista, e in un terreno ancora impregiudicato dai successivi equivoci, anche se certamente non altrettanto in guardia nei confronti delle proprie ambiguità di partenza. La scoperta dell'attore anonimo come dell'attore più congeniale per il mezzo cinematografico avviene infatti nel doppio segno del riconoscimento di ciò che è proprio ad un mezzo nuovo che occorre conoscere e adoperare e nel convincimento, tanto tenace quanto forse meno esplicitato, che il vero attore, l'attore dalle grandi risorse è quello teatrale e solo quello teatrale: che è come dire che il teatro, l'arte della tradizione e del passato, ha bisogno della finezza dell'interprete più collaudato, mentre il cinema, la nuova arte dei tempi moderni, richiede soltanto la plasticità di un volto e di un corpo capace di essere argilla nelle mani del regista o, se si vuole accentuare un motivo polemico allora non poco diffuso, della macchina. Il passaggio interno di questa serie di non peregrine equivalenze è tutt'altro che sorprendente e inatteso: se l'attore richiesto dal cinema non ha bisogno di essere attore, la nuova incarnazione del vero attore, e cioè dell'attore di teatro, è quella del regista cinematografico, che in qualche modo recita per quelli che non sanno recitare, che plasma la disponibile argilla dei volti anonimi imprimendo ai loro sguardi e ai loro gesti una precisa misura, un composto rigore, una scandita geometria. Nel regista De Sica, l'attore non è mai venuto meno, ha soltanto trovato un più largo e duttile terreno in cui esercitarsi, ha arricchito le sue possibilità, le ha approfondite, allargate: nel regista, l'attore ha trovato modo di salire a mano a mano dai gironi dello spettacolo leggero al piano nobile di un repertorio più alto e intenso, ha impresso quella sterza-

ta decisa, quel profondo cambiamento di rotta che le pigrizie delle compagnie di giro e le abitudini stesse del pubblico pagante rischiavano di rendere più arduo, ha più esplicitamente ripreso e svolto le conquiste dell'interprete di testi importanti che nell'ultimo periodo teatrale erano venuti sempre più sostituendosi agli omaggi all'occasione e alla moda. Si può dire che il regista abbia realizzato l'attore, naturalmente nell'intreccio assai fitto e vario di numerose suggestioni e di significative collaborazioni: se l'attore che aveva alle spalle più di un'esperienza di capocomico si doveva sentire aiutato nei suoi primi passi di regista da questo tirocinio, il regista ha poi dimostrato di voler essere confortato dalla presenza ideale dello scrittore, in termini forse non troppo diversi da quelli che legano l'uomo di spettacolo alle suggestioni del testo, che lo vincolano in qualche modo alla volontà dell'autore teatrale. Si sa che l'autore a cui il regista ha fatto riferimento nel corso della sua carriera è stato Cesare Zavattini, uno degli scrittori italiani contemporanei più significativi e lungimiranti, di cui si comincia solo recentemente a riconoscere tutta l'importanza, dopo le molteplici incomprensioni e i tenaci equivoci che per troppo tempo hanno ritardato l'adeguato apprezzamento di un'opera per tanti versi ancora inesplorata e sminuito il senso di una presenza che ha fatto del dialogo civile e del confronto democratico il suo luogo d'elezione, la sua scomoda trincea: un uomo, uno scrittore, un cineasta tra i maggiori del secolo, con il quale abbiamo tutti un grande debito di gratitudine per i contributi creativi che ha dato alla cultura italiana, per gli insegnamenti della sua esperienza artistica e del suo rigore morale, per l'azione di fertile provocazione e di desta sollecitazione che ha sempre esercitato. Il rapporto tra De Sica e Zavattini è stato di quelli che non si chiariscono in due parole, che non si soppesano con la bilancia del dare e avere, che non è possibile risolvere arbitrariamente in un senso o nell'altro: un rapporto che occorre accertare e approfondire nei suoi vari aspetti, nelle sue diverse componenti, nelle sue vicende diseguali, nelle sue stesse difficoltà e nelle sue segrete lacerazioni. Soltanto quando l'opera di scrittore e di cineasta dell'autore emiliano sarà ricostruita nelle sue varie fasi, soltanto quando il suo itinerario ancora in inquieto svolgimento sarà esplorato con intelligente partecipazione, sarà possibile illuminare forse di luce nuova anche l'attività di De Sica, in cui la collaborazione di Zavattini, il lungo rapporto con il soggettista, lo sceneggiatore e il « provocatore » di idee hanno avuto un ruolo centrale e determinante, che sfugge allo spirito semplificatore di chi fa la storia con la matita rossa e blu.
Nonostante la collaborazione tra lo scrittore e il regista si sia estesa in un arco che va dagli anni quaranta agli anni sessanta, coincidendo con quasi tutta l'attività di autore cinematografico di De Sica, il periodo cruciale viene solitamente riconosciuto nella cosidetta stagione « neorealista », illustrata da un piccolo gruppo di

opere celeberrime, su cui sono stati versati fiumi d'inchiostro: opere nelle quali è difficile non riconoscere il suggello di una profonda intesa e di un forte impatto comunicativo, ma anche il segno di una disponibilità collettiva, di un'apertura comunitaria, di uno slancio civile, che nessuno ha più ritrovato. Un gruppo di opere che non possono certo essere esaminate per conto proprio nel limbo di una (fantasmatica) assolutezza estetica o nel campicello angusto degli schemi biografici, ma che vanno considerate all'interno della più generale situazione della società e della cultura italiana del secondo dopoguerra, delle sue contraddizioni, delle sue reticenze, delle sue difficoltà: si tratta di un processo di approfondimento storiografico che, prendendo il via dagli equivoci della « poetica della realtà » che erano venuti infittendosi come gramigna nel terreno dell'esperienza neorealistica, è venuto esplorando con sempre maggiore ampiezza il più generale quadro di riferimento della società italiana contemporanea, delle attese di rinnovamento del movimento operaio e della cultura di opposizione, degli atteggiamenti frenanti delle classi dirigenti tradizionali, del ruolo degli intellettuali nella complessa crisi di civiltà che si accompagnava a una situazione di trasformazione capitalistica e di tardiva modernizzazione. Certo, le facili approssimazioni di ieri non accontentano più nessuno, ma non si può dire che il processo di revisione dei vecchi miti abbia sempre dato risultati soddisfacenti, abbia toccato il solido terreno di una persuasiva definizione storiografica dei problemi sul tappeto: se l'atteggiamento liquidatorio dei soliti « enfants terribles », che improvvisano stroncature come altri imbandiscono rivalutazioni, non incide per nulla nella sostanza delle cose, non ci si può nascondere che è ancora lungo il cammino da percorrere per accertare nei suoi vari aspetti la vicenda del cinema italiano del dopoguerra, per organizzare in compiuta ricostruzione storica un fitto ventaglio di situazioni culturali e di livelli intrattenitivi, di impatti polemici e di sospiri acquiescenti, di impennate violente e di sornioni ammiccamenti che hanno accompagnato il nostro asfittico sviluppo civile, sempre in bilico tra ricorrenti crisi di costume e tenaci velleità retrive. Nonostante tutto il rimescolìo metodologico che ha cominciato a stingere da tempo anche negli arruffati orti cinematografici, non si dispone ancora di uno scrutinio di autori e di opere, capace di restituirci la mappa dei meccanismi di persuasione, il censimento delle figure retoriche, l'atlante delle positure tipiche in cui si è espresso un cinema che sembrava intenzionato a crescere a ridosso degli avvenimenti, ma che continuava per lo più a strutturarsi attraverso i congegni narrativi più collaudati e le ricette sperimentate da una lunga tradizione intrattenitiva. Il vecchio e il nuovo, la scoperta e la ripetizione si alternano e si rincorrono probabilmente anche nella stagione più alta del regista scomparso, come del resto nell'attività degli autori e sceneggiatori che hanno contribuito alla si-

gnificativa fioritura di quegli anni con le loro conquiste importanti e con i loro errori generosi: non sarà facile distinguerli, il nuovo da una parte e il vecchio dall'altra, qua la scoperta e lì la ripetizione, come non sarà facile guardare in trasparenza queste opere celebrate e stabilire fino a che punto guardano avanti e fino a che punto sono incollate al passato, quando individuano territori nuovi al di là da venire e quando restano tenacemente legate al confortante ma inerte paesaggio delle terre già dissodate.
Naturalmente, il vecchio e il nuovo che coesistono e si scontrano all'interno della stessa opera, si ripropongono anche tra l'una e l'altra, tra quelle della stagione del cosiddetto « neorealismo » e quelle degli anni successivi, nelle quali più evidenti sono i compromessi con la tradizione romanzesca, l'indulgenza verso le soluzioni bozzettistiche, la disponibilità nei confronti della confezione industriale e delle sue esigenze esteriori: una dialettica, piena di difficoltà e di trabocchetti, di scivoloni e di riprese, che non sfuggiva al regista dell'ultimo periodo amareggiato dal timore (che fu spesso delusa certezza) di aver tradito la sua ispirazione più autentica in un gruppo di opere diseguali, ora più ora meno riuscite e difendibili, che sembravano aver barattato la semplicità umana e artistica di un tempo con il prestigio di una clamorosa consacrazione commerciale. Certo, l'autore era cosciente, e più di quanto si crede, dell'involuzione che incombeva sulle opere dell'ultimo periodo: sarebbe tuttavia un errore cercare nella disincantata consapevolezza del regista un alibi e una giustificazione per la pigrizia di quanti hanno mostrato di condannare in blocco tutta una fase della sua attività registica, che va invece approfondita nei suoi vari aspetti e nei suoi diversi atteggiamenti all'interno di un più vasto orizzonte critico, di una più comprensiva, non si dice indulgente, considerazione storica. L'applauso indiscriminato di appena ieri si è spesso risolto nell'intransigente sussiego con cui sono state liquidate le fatiche dell'ultimo decennio, bollate con le formule svagate e approssimative con cui una critica inadempiente suole reagire al proprio imbarazzo, liberandosi in fretta di un autore prima fin troppo amato e lusingato. Se nel primo tempo delle metamorfosi desichiane l'attore era confluito nel regista, a cui aveva affidato la speranza di una più compiuta affermazione personale, di una più completa identificazione, il regista dell'ultimo periodo che la critica discute o condanna si prende una clamorosa rivincita come attore dalle molteplici risorse e dalle imprevedibili apparizioni. Si sa, la prima reincarnazione dell'attore avviene nel segno dell'autore costretto a recitare per guadagnarsi la possibilità di fare film in proprio, se non per pagare i debiti dei film già realizzati: una lontana motivazione, a cui più volte lo stesso De Sica farà riferimento, che viene poi dimenticata per strada, sopraffatta dalla dilagante frequenza delle apparizioni cinematografiche di un interprete il quale a un certo momento sembra quasi

voler disperdere nella banalità delle occasioni più corrive il patrimonio di nobili sentimenti e di edificanti virtù civili tesaurizzato dal « poeta del neorealismo ». Nell'arco che va dagli anni cinquanta agli anni sessanta-settanta l'attore riguadagna miracolosamente la strada del grande successo di pubblico che aveva conosciuto nell'anteguerra, ritrova una seconda giovinezza di interprete, a cui sono essenziali il peso degli anni passati, gli stessi segni marcati dell'età, l'atticciata presenza di un fisico fattosi più corpulento: evidentemente, non l'impossibile resurrezione del giovane svagato di ieri, che era stato il trepido buttafuori dei sentimenti piccolo-borghesi, ma una nuova nascita, la nascita di un nuovo volto, di un nuovo personaggio, più navigato e vissuto, rotto al compromesso e indulgente verso i propri difetti, con una riserva inesauribile di cinismo e una lacrima pronta per ogni occasione, anche questa una « maschera italiana » disponibile alla identificazione collettiva della delusione e dell'amarezza nazionali, dello smagamento dopo l'entusiasmo, del recupero del proprio particolare dopo lo scintillìo delle mostrine, dopo i turpi inganni delle adunate, dopo la rapida combustione delle speranze e delle attese, dopo le difficoltà di una ricostruzione pagata dalle classi subalterne (privilegiate almeno in questo, nel fatto di pagare per gli altri e prima degli altri), dopo i primi botti di una stabilizzazione che ha avuto qualcosa di allucinatorio e di fantasmatico, presto inghiottita dagli spettri della recessione e dell'inflazione. Il dialogo tra l'attore e il pubblico è stato fitto e prolungato, ha trovato inizialmente nella commedia cinematografica degli anni cinquanta-sessanta la sua sede più congeniale, il palcoscenico più adatto a una serie di prestazioni istrionisticamente esuberanti, enfaticamente esibizionistiche, perfino sguaiate: una clamorosa strizzata d'occhio al pubblico popolare, un invito perentorio e « canagliesco » a guardare in faccia le cose, a rinunciare ai ricami della nobiltà d'animo per la cruda durezza di una verità amara, scomoda, sgradevole, una spallata energica alle convenzioni più sospette, al gioco sterile delle buone maniere, alla più flagrante ipocrisia. Naturalmente, non mancano, lungo una presenza fitta di circostanze anche marginali e pullulante di figurette appena sbozzate, le occasioni maggiori, i momenti più alti in cui la commedia della verità e dell'apparenza, l'amaro riconoscimento del fondo delle cose, la tristezza dell'uomo a lungo nascosta dalla sorridente giovialità dell'intrattenitore, si componevano nell'asciutta misura di un interprete di sorvegliata finezza, nella sfumata linearità di una recitazione avara di gesti, chiusa in se stessa, maturata dentro, grande come poche nello spettacolo italiano di questo mezzo secolo. Non sembri un paradosso ma le interpretazioni più importanti non sempre sono le più caratteristiche, quelle che contrassegnano la presenza dell'attore nella ribalta contemporanea, che sottolineano il significato del suo incontro con il pubblico popolare: le apparizioni più mar-

ginali e fugaci, anche quelle affidate a film dozzinali di cui la critica aristocratica si libera in poche battute o di cui sdegnosamente non si occupa affatto, sono spesso le più significative e illuminanti anche perché nello spazio impregiudicato di una prestazione a ruota libera in cui l'interprete si limita a recitare se stesso, affiora il personaggio che l'attore si porta con sé, si scatena il gioco irriverente di una comicità sprezzante che capovolge e svela le impuntature dell'ipocrisia nazionale. Niente, in questo senso, di più marginale e di più significativo delle apparizioni televisive che hanno in comune con le numerose « comparsate » cinematografiche l'immediatezza di una presenza a fior di pelle, di un diretto impatto con le ragioni del pubblico più largo, di una recitazione in prima persona: nelle apparizioni televisive, da « Lascia e raddoppia » a « Studio Uno », l'attore rifà se stesso, il suo ruolo di uomo pubblico, di grande regista di capolavori custoditi nelle cineteche e venerati nelle enciclopedie, di uomo di spettacolo nel senso completo del termine. Se è ancora pronto ad accennare il motivo di una canzone, come gli capitava negli anni in cui il cantante sembrava addirittura schiacciare l'attore, il commendatore ama ora recitare qualche poesia in napoletano, che meglio riassume nel sapore metaforico di una etnicità sentimentale il senso del suo scandito incedere nello spazio televisivo: e anche questo dell'uso che il regista di Sora ha fatto della sua nazionalità di elezione, con tutto il peso della tradizione popolare e letteraria che essa implica, con tutta la misura di una precisa collocazione cinesica che il linguaggio del corpo richiama alla memoria, è un altro aspetto su cui sarà necessario ritornare con un supplemento di indagine, nel quadro di quella disamina interdisciplinare dei problemi dello spettacolo che non può essere ulteriormente rimandata. Se un più ampio e rigoroso approfondimento dei vari aspetti di una personalità complessa e sfaccettata come quella di De Sica potrà consentire più di un aggiustamento di tiro e più di una rettifica dell'immagine attualmente dominante e in qualche modo bloccata negli schemi del consenso o del rifiuto, non credo potrà essere revocata in dubbio l'importanza della sua presenza nello spettacolo italiano di questo ultimo cinquantennio, la sua clamorosa capacità di rimbalzare da un mezzo all'altro, da quelli più tradizionali come il teatro e la stampa a quelli più moderni come il cinema, la radio, la televisione: sono pochissimi gli attori destinati a risultare altrettanto importanti nelle vicende dell'evoluzione sociale del paese, nella storia psicologica degli italiani in un momento decisivo del divenire di una nazione, crocicchio di riferimenti sentimentali e di conquiste conoscitive, occasione e stimolo di un più profondo e incisivo processo di autoriconoscimento da parte di ciascuno.

IDEOLOGICAL CONTINUITY AND CULTURAL COHERENCE

Philip V. Cannistraro

The passing of Vittorio De Sica will undoubtedly initiate a series of critical and scholarly efforts to re-evaluate the many-faceted contributions of this great figure of the Italian cinema; perhaps the time will soon come when, after the deserved praise and anticipated eulogies have been made, it will be possible to recast both his contributions and his impact in a broader, more objective socio-cultural perspective. This special issue of "Bianco e Nero" dedicated to De Sica may represent a first step in that direction. I would therefore like to offer here a series of observations — or rather impressions — from the viewpoint of an historian and to suggest a possible line of inquiry which may at best help us to better understand this complex figure, and at worst act as an exchange of ideas.

To begin with, the obvious point must be made that no one who worked in the Italian cinema during the dark years of the Fascist dictatorship, whether as actor, script writer, director, or technician, could have remained isolated and unaffected by that experience. The broad outline and much of the details regarding the cultural policy of the Fascist regime have been well-enough established to demonstrate this point. What has not been fully investigated yet is the nature of the multiformed reactions to that policy by artists and creative intellectuals of various kinds. Certainly in the world of motion pictures critics and historians of film must begin to replace general assumptions with particular analysis and evidence. The repressive and culturally restrictive influence of the Ministry of Popular Culture reached into every area of cultural endeavor in a systematic attempt to impose a regimented, conformist discipline upon the life of the nation. In regard to the mass media, the regime's policy was perhaps most clearly developed; since the most intransigent leaders and the most acute Fascist intellectuals alike eventually came to realize that their hopes of creating an authentic and explicit Fascist culture had met with failure, the regime's cultural bureaucrats reconciled themselves to achieving two less ambitious goals: a rigid administrative control

over all stages of the production and distribution of media messages, and the elimination of all themes and subjects which might have confounded or counteracted official propaganda values. In motion pictures these policies were carried out with varying degrees of success by the Direzione Generale per la Cinematografia. As had been the practice before 1922, and would be again after the fall of the regime, during the Fascist period producers continued to make films that would achieve the greatest possible commercial success — in spite of, or perhaps because of, Fascist policies, Italian film companies aimed their products at the widest common denominator of audience. In a dual effort to achieve both a narrow policy of film autarky and at the same time to encourage the making of films that conformed at least minimally to the regime's propaganda values, the Direzione Generale resorted to the practice of awarding monetary prizes to those companies that produced the most commercially successful motion pictures. The result was that the bulk of Italian commercial films made between 1922 and 1943 were either a popular escapist genre of comedy-adventure-historical-costume cinema, or films which more blatantly glorified officially favored themes such as war, patriotism, and sacrifice for the greater good of the nation. Films directly financed or produced by the government — with the notable exception of the Luce newsreels and documentaries — that were directly propagandistic in nature were few.

Within the restricted limits imposed on cinematography by the regime, commercial film directors and producers were confronted with a narrow choice of options, and while the artistic and technical quality of each particular product varied considerably, none ventured to go beyond the officially accepted confines of subject and theme. For an actor and director of De Sica's experience and temperament, the choice was almost natural — one is tempted to say instinctive. Indeed, the problem of « choice » in connection with De Sica's cinema seems almost artificial. De Sica, who was barely twenty-one years old when the March on Rome took place, certainly could not remain unaffected by the cultural climate and social priorities forced upon Italy by the Fascist dictatorship, but he could mirror them and comment upon their meaning in his own special way while remaining himself. Then, too, immediately after the collapse of Fascism De Sica did not remain aloof from the climate produced by the anti-Fascist resistance and its moral-social imperatives, just as in the years following the initial stages of national reconstruction and recovery, and especially during the economic boom of the 1960's, De Sica once again reoriented his work to the changed conditions and atmosphere of Italian society. These shifts in theme, subject, and style — represented perhaps by the films *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932), *Ladri di biciclette* (1948), and *Matrimonio all'italiana* (1964) — were startling and dis-

turbing and, to film historians, perplexing. In view of the apparent ease with which De Sica moved from one genre to another, it is natural that critics would pose serious questions regarding the nature of his motivations and purpose. In retrospect, it is certainly this fluctuating evolution of interests that is the keynote of his legacy to film critics. Once they overcome the brilliance and poignancy of his neo-realist achievement, critics are constrained to ask the disturbing question of whether it is possible to find any secure, clear lines of ideological continuity and cultural coherence in De Sica's career. To pose the problem in even more direct terms, was the neo-realist phase little more than a temporary aberration lacking in genuine commitment and born out of stylish opportunism or ideological confirmism?

It has been suggested above that De Sica's role during the Fascist period was an instinctive one, but a judgment as to both the precise nature of that role (a judgment cannot be formed without reference to the general condition of Italian society during the Fascist period) and as to whether his activity transcended and extended beyond the Fascist experience remains unformulated. De Sica's social background and the nature of his early success must have contributed significantly to the line of coherency that is discernible in his cinema: that of an impoverished bourgeois office clerk who rose quickly to the height of popular fame. Years before he entered motion pictures, De Sica had achieved great success in musical comedy, vaudeville, the music hall, and in radio. The combination of a brillant, comic-sentimental stage talent with an instinctual elan, a deep-rooted humanitarian personality made him an unparalleled portrayer of the social aspirations and fanciful expectations or the petty bourgeoisie and of that middle class of Italian society that was struggling to emerge out of the ruins of the great depression under Fascism. Shows such as the « Za-Bum » spectacles in 1927 had already made De Sica the favorite of audiences composed to a large extent of shopgirls, office workers, small merchants, and lower-level government employees.

To transfer this talent to the movie screen and to develope it even more fully was for De Sica an easy matter, and indeed an almost logical progression. For it may be argued — without making political associations or casting moral dispersions — that De Sica's rise to stardom and his role as one of the first cases of « divismo » in Italian sound films was perfectly in accord with the cultural policies and social propaganda of the Fascist regime. We can see in De Sica's acting career a confluence of his own personal instincts with some aspects of the broad social-cultural atmosphere of the regime of the 1930' s, an atmosphere characterized by an emphasis on the mass media as the cultural focus of the anonymous masses, an attempt to escape by pretense the crushing effects of the de-

pression, and a distinct anti-bourgeois propaganda which hailed the petty bourgeoisie as the real « people » of the nation and the essence of the Fascist revolution. Although many films of the « White Telephone » variety provided audiences with glimpses of the plush world of the idle rich, it was the De Sica type of film that was enthusiastically favored by the Direzione Generale per la Cinematografia. At the same time that it sought to avoid the dangerous implications of conflicting social aspirations, the regime publicly emphasized and reinforced a whole range of petty-bourgeois values against the established, snobbish, wealthy middle classes. But while Fascist propaganda championed the aspirations of the lower middle classes, it also was forced to confront the fact that these aspirations remained largely unfulfilled in spite of the Fascist revolution, with the result that the regime's propagandists reached the conclusion that such aspirations should not be fulfilled by people striving to reach beyond their status and social means. In essence, the contradictions implicit in Fascist social policy provided De Sica with the core of his contribution as a film actor in the 1930' s.

If we consider briefly De Sica's major roles in the prewar period, this argument becomes clearer. De Sica excelled in portraying with sympathy and humor the strivings of the « little man » in the big city, roles which won him wide acclaim especially in the films of Mario Camerini. The awkward efforts of the shy delivery boy to meet the pretty blond department store clerk in *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932) are resolved with humorous success against the background — filmed on location — of the commercial world of the Milan fair. The message of unfulfilled social aspirations conquered by love is even more effectively developed in a satirical film called *Il signor Max* (1937), in wich a young newspaper seller played by De Sica is caught in a conflict of choices between the unreal, snobbish world of the wealthy and the real life of the humble, and ultimately choses the latter. Perhaps most symbolic of all was the popular song « Se potessi avere mille lire al mese » made popular by De Sica in 1938 in the show « Le lucciole della città », in which a « simple employee with no pretensions » expressed his modest dreams of simple comfort.

De Sica's performances in Camerini's films and his own later direction of comic movies like *Maddalena zero in condotta* (1940), *Teresa Venerdì* (1941), and *Un garibaldino al convento* (1942), were, in today's perspective, perfect expressions of the hopes and aspirations of those segments of the Italian middle classes that were hoping to emerge under the aegis of Fascism. It seems clear, however, that De Sica played these roles out of natural instinct and not because they reflected a conscious adoption of Fascist rhetoric. Indeed, one can trace a continuous bus subtle line of satirical critique of the bourgeoisie in De Sica's films of the 1930's

and 1940's; and while the critique may have found favor in official film circles, it also reclected De Sica's own impulse: these social aspirations weer real and widespread in Italy of the depression decade, but in De Sica's talented, human, funny, and « populist » hands they were transformed into intensely popular, wistful and sentimental, external treatments of a fundamental aspect of the social environment of the period.
It is only against this background that a final critical and historical judgment of De Sica's role in the Italian cinema can be made, for to isolate the neo-realist phase of his activity from what came before or later, to speak only of a segment of time that runs from *I bambini ci guardano* (1943) to *Umberto D.* (1952) as a newly discovered inspiration « tout court », after which De Sica's « impegno » declines, is to distort his meaning and his art. To arrive at such a conclusion is to give to Italian neo-realism a mythic quality which De Sica would surely have rejected. The tragic and torturous, yet momentous and triumphal, period of Italian history that opened in 1943 could obviously not remain outside the compass of De Sica's human sentiment and artistic perception, but to read into his films of the period an ideological commitment of « resistance » is to seek for that which does not exist and to substitute unreasonable disappointment for the deserved admiration of a profound artist.
The crisis and collapse of Fascism represented for De Sica an opportunity to liberate himself from the restrained, artificially controlled external portrayal of social aspirations that Fascism had permitted to a more natural, freer, and emotive internal critique for which the liberation provided the necessary conditions. De Sica's cinema both before and after Fascism is not one of resistance but of depiction; his concerns as an artist are those of revelation through human-emotional identifications rather than the ideological education of the social consciences of his audiences; he does not condemn of proselytize, but seeks rather to express the most immediate, tactile level of social consciousness: the heart of De Sica's relationship to his audience is, as Tino Ranieri has properly observed, « per spiegare problematicamente il proprio mondo a se stessi ». De Sica's cinema is designed not to create militant cadres or indoctrinate political-social attitudes, but to permit the audience to understand, to participate emotionally in and to reflect upon, the existing social relationships of the moment, and to do this on an immensely human level.

These observations, general though they may be, are applicable to De Sica the artist of cinematography, not to De Sica of the pre-Fascist period or De Sica the neo-realist. For below the surface of each of the phases of his development there remained always the fundamental, immutable sentiment that reveals him as a « social » pessimist. With the new political-cultural freedom that

the liberation brought and with the aid of the tremendously powerful techniques of neo-realist cinematography, De Sica could unleash his emotive pessimism in a series of films that portrayed the convergence of social tragedy and individual aspiration; in the days of the Fascist regime this instinct had to be content with its resolution in terms not of tragedy but of satirical disappointment and the comforting realization that the social condition which we cannot change is, after all, the one best fitted to us. For De Sica the neo-realist, the social condition is still filled with disappointment and futility, but now expressed in tragedy rather than comedy. For De Sica the actor — and he always remained an actor — understood the temper and sentiment of his audience, whether on the stage or on the screen, and if in the gray, conformist days of Fascism the lower middle classes found comfort in fantasy and comic-sentimental love, in the crushing destruction and poverty of the immediate post-war world those same audiences found « escape » in the unrestricted release of sentimentalized anguish born of human despair in the face of social tragedy.

Nevertheless, when all is said, De Sica remains something less than a resistance fighter and considerably more than a « cinematografaro piccolo borghese ». Throughout his work it is not difficult to find beside De Sica the social pessimist another De Sica, that of the human optimist. In this context, De Sica argued always that in the face of destructive social environment men and women can find sustenance and happiness in a personal contact that leads to understanding and love, in the individual resolve to struggle, to work, to live and to survive against all the disappointments and brutalities of social existence. If De Sica's films have posited an image of society in a general configuration, it is unquestionably one in which the dehumanization and tragic cruelties of social groups can be tempered and overcome only through the recognition and actualization of the moral premise upon which society is based. If, in effect, De Sica's cinematographic achievement is to be judged in terms of the encounter between the cultural wasteland that was Fascism and the cultural revival that was the resistance, then perhaps it may be said that he acted the role of jester who, with his laughter and tears, bridged the gap between social myth and human reality. Surely in looking back upon a half-century of life in the world of cinematography, De Sica might have agreed that, after all, there is not such a great difference between his fortuitous bicycle ride in *Gli uomini, che mascalzoni!* and the futile search for one in *Ladri di biciclette:* like many of his generation, De Sica had made the difficult voyage through tyranny to freedom by keeping faith with the belief that social aspiration must be nurtured by human dignity.

DE SICA ATTORE: LA MALEDIZIONE DEL SUCCESSO

Ernesto G. Laura

« Il sorridente signor De Sica non è un grande attore » dichiarava secco Eugenio Ferdinando Palmieri in un articolo del '42. L'illustre critico rimproverava a De Sica la mancanza di ambizioni, il rinchiudersi in un repertorio « facile », il non misurarsi con testi classici rispetto ai quali non basta il professionismo e necessita profondità, personalità, arte. « Il sorridente signor De Sica non sarà mai attratto da una laurea scespiriana o goldoniana o molieresca; la licenza liceale raggiunta in "Mi sono sposato", nei "Nostri sogni", in "Partire", in "Questi ragazzi" appaga nella sua modestia i casalinghi desideri di una scenica goliardia ».
Già questo non è vero, perché all'epoca l'attore si lasciava alle spalle De Benedetti per copioni più impegnativi e da qualche anno aveva infilato nel repertorio Pirandello, con « Lumìe di Sicilia », e quanto a Goldoni, smentendo la profezia di Palmieri, l'avrebbe recitato in uno spettacolo di tutto rispetto con la regia di Simoni; e quanto ad altri classici, cinque anni dopo quell'articolo severo sarebbe stato Figaro nel Beaumarchais allestito da Luchino Visconti. Ma Palmieri ribadiva: « Non è un grande attore, né a grande attore si atteggia; ma è, con quel suo sorriso tra l'ironico e l'ingenuo, un po' lazzarone e un po' timido, un personaggio: e un repertorio: e un cinema » [1]. Non diversamente Umberto Barbaro nel '39 ironizzava su « un pubblico tale da trarre spunti di eleganza e di comportamento da Assia Noris e da Vittorio De Sica » [2]. Del resto, lo stesso Renato Simoni — il quale dall'alto della rubrica di critica drammatica del « Corriere della Sera » (la « cattedra del Corriere », come la definì Radice all'epoca del suo subentro a Simoni) aveva lanciato De Sica sostenendone le prime prove di brillante e poi di attor giovane — non si discostò molto, le innumerevoli volte che si occupò delle interpretazioni del nostro, da aggettivi come « simpatico » o magari « gran simpatico ».

[1] Eugenio Ferdinando Palmieri: *Uno e due: Vittorio De Sica* in « Scenario », Roma, anno XI, n. 4, aprile 1942.
[2] Umberto Barbaro: *Alcuni film italiani del 1939* in « Bianco e Nero », Roma, anno III, n. 9, settembre 1939; ora in « Servitù e grandezza del cinema », Roma, Editori Riuniti, 1962.

Tale immagine di bel ragazzo seduttore di commesse di negozio, idolo delle sartine, emblema del giovinotto borghese o piccolo borghese dall'inestinguibile sorriso, ottenne il successo all'attore in tempi brevissimi rispetto alle carriere del tempo, ma il successo fu anche la sua maledizione imprigionandolo in uno schema a suo dispetto, dal quale cercò di liberarsi abbastanza presto ma che gli restò addosso tutta la vita. Da vecchio non fu per tutti il maresciallo dei carabinieri ganimede di *Pane, amore e fantasia* malgrado prove più fini e scavate?
Il giudizio di Palmieri sopra riportato appare in prospettiva gravemente limitativo di una personalità che non era soltanto un fenomeno di gusti passeggeri, di moda. Senza dubbio De Sica non fu un Moissi, ma va anche detto che l'attore brillante ha una sua specificità stilistica che è troppo spesso sottovalutata a causa d'un repertorio commerciale col quale l'interprete viene confuso, salvo a rivalutare quasi un secolo dopo l'arte di Feydeau ed accorgersi che per recitarlo bene pochi attori sono adatti. De Sica fu infine sicuramente danneggiato dalla sua eterna indulgenza verso se stesso che gli fece accettare rivistine e canzonette abbassandosi un po' di « grado », negli anni '30, rispetto alla categoria degli attori di prosa. Fu anche uno dei primi a cedere al cinema, figurarsi! Eppure, nel medesimo tempo, lo fecero anche altri: le riviste le fecero la Galli e Gandusio e la Merlini e Pilotto, la Borboni fece perfino l'avanspettacolo, ma soltanto a De Sica fu rimproverato di commercializzarsi, forse perché egli passava con assoluta indifferenza dall'uno all'altro spettacolo, magari meravigliandosi che invece di Simoni in poltrona sedesse poi il suo vice.

Per capire bene la posizione e i meriti, i limiti e le caratteristiche dell'attore Vittorio De Sica, esordiente negli anni '20 e baciato dalla popolarità nel decennio successivo, bisogna aver presente il quadro del teatro del tempo: un teatro che Sergio Tòfano ben definì « all'antica italiano » dove ancora imperavano i mattatori con le loro compagnie guittesche allestite alla peggio perché solo il « grande nome » potesse brillare in scena; dove si andava a teatro appunto « per ascoltare » questo o quel divo del palcoscenico disposto a ripetere soltanto i suoi successi collaudatissimi. I costumi, quando occorrevano, erano di trovarobato, senza unità stilistica e quasi sempre senza molto scrupolo storico; le scene erano carta, buone un po' a tutti gli usi; e la « regia », parola ancora inesistente, non era certo supplita dal capocomico che faceva da « direttore » limitandosi a far ruotare gli interpreti minori intorno a sé. E i testi? Qualche D'Annunzio — per prestigio — di tanto in tanto, qualche raro Giacosa e per il resto melodramma strappalacrime con scene madri e morti in scena, magari compensato dalla farsa a mo' di comica finale del cinematografo. C'erano i nuovi commediografi, certo, Pirandello, poi Antonelli, Casella, ma non erano « il teatro », bensì le punte innovatrici e svecchianti di una tradi-

zione ottocentesca dura a morire. Racconta Tòfano che Ermete Novelli, « che fu forse l'attore più iconoclasta per la sua mancanza di rispetto ai testi, non si peritò per esempio di capovolgere il finale di "Alleluia" di Praga ammazzando il protagonista contrariamente alle intenzioni dell'autore, per il quale infatti tutto il dramma del suo personaggio, marito tradito che si sforza di conservare alla famiglia di fronte al mondo un'apparenza di felicità domestica, sta appunto in questa sua condanna a vita alla dolorosa finzione: Novelli risolveva tutto facendolo morire all'improvviso per procurarsi un finale ad effetto con una bella morte per sincope e relativo ruzzolone sul tappeto [3] ». Ed Alfredo De Sanctis « faceva esattamente il contrario in "Il colonnello Brideau" di Fabre, risuscitando all'ultimo momento il protagonista che l'autore aveva fatto morire. Non rassegnandosi a fare la parte dell'eroe sconfitto, si limitava a fingere di morire colpito da una pallottola, per poi schizzare in piedi sul più bello, vivo e imbattibile, con grande scorno dei nemici e non minore giubilo della platea » [4]. Per i classici, non c'era allora né volontà di lettura critica con moderna sensibilità né rispetto filologico per il testo. Racconta Antonio Gandusio che quando durante la Repubblica di Salò il direttore generale dello spettacolo Giorgio Venturini lo persuase (benché antifascista l'attore si era trovato al Nord e continuava a recitare per vivere) a mettere in scena « Il burbero benefico » di Goldoni che egli non aveva mai interpretato, la preoccupazione maggiore fu di non possedere l'indicazione dei vecchi « soggetti » pur disponendo di una fedele traduzione integrale dall'originale francese. Che cos'erano i « soggetti »? Erano le varianti, le interpolazioni, le modifiche, le aggiunte, insomma le infedeltà di cui due secoli di attori mattatori avevano incrostato il testo d'origine ma che valevano per la tradizione « antica italiana » più di una messa in scena « fedele ». « Ma a Venezia », conclude Gandusio, « ho avuto la fortuna di trovare un anzianissimo suggeritore che mi ha insegnato i vecchi [soggetti] (...) e finalmente dopo tante esitazioni e tante prove l'ultima sera della stagione (...) ho recitato questo capolavoro » [5].

Se vi fu un periodo vivo, ricco di contrasti e di polemiche fra vecchio e nuovo, questo fu il decennio fra la metà degli anni '20 e la metà degli anni '30, quando di contro al trito convenzionalismo del mattatorato, ai repertori di morte e lacrime, all'assenza di senso visuale della rappresentazione, si posero prima gli esperimenti dell'avanguardia marinettiana, poi, più sistematicamente, il « Teatro degli Indipendenti » di Anton Giulio Bragaglia che osava rappresentare Brecht mascherandolo da John Gay (si trattava,

[3] Sergio Tòfano: « Il teatro all'antica italiano », Milano, Rizzoli ed., 1965.
[4] S. Tòfano, *op. cit.*
[5] Antonio Gandusio: « Cinquantanni di palcoscenico », Milano, Ceschina ed., 1959.

è chiaro, dell'« Opera da tre soldi ») e faceva conoscere gli americani, i sovietici e via dicendo. C'era la Pavlova che trasferiva in Italia le esperienze rivoluzionarie della scena russa, Salvini che firmava le prime « regie » disgiunte dalla recitazione.
In questo contesto, l'attore De Sica ha la fortuna di nascere al professionismo teatrale dalla parte giusta, cioè al servizio di Tatiana Pavlova come secondo brillante. Del merito essenzialmente sprovincializzante dell'attrice-regista si è detto: con lei, la scena italiana entrava in un circolo europeo e malgrado qualche concessione al repertorio da « mattatrice » tipo « La Dame aux camélias » di Dumas fils, si può affermare che il cartellone della compagnia nel '23-24 non stonerebbe oggi: lo Strindberg della « Signorina Giulia », lo Shaw di « Pigmalione », e poi Cechov, Schiller, i sovietici Aleksej Tolstoj e Kosorotov, Molnár, due prime assolute di Rosso di San Secondo, in una delle quali — « L'avventura terrestre » — De Sica si faceva per la prima volta notare. Eppure già allora, stando ad una testimonianza di Eugenio Bertuetti, il sorriso troppo accattivante, l'educazione signorile in contrasto con l'eccentricità e l'estroversione che per gli attori sembravano dover costituire quasi una divisa, finivano col mascherare la tensione verso il meglio dando l'impressione di un professionismo sicuro ma forse di non grandi ali. « In lui i sogni erano nugoli, le aspirazioni non gli davano pace, nondimeno sapeva tenerli a freno in una specie di gelida compostezza, la quale forse era scambiata dalla sua maestra stessa per mancanza di scatto. Sì, ottimo elemento, ma troppo inviscato nel cerimonioso, troppo illanguidito, forse anche troppo signore per il mestiere che gli piace » [6]. L'oscuro debuttante approfittava intanto della sua giovinezza e del suo orecchio musicale per esibirsi in costume caucasico in una danza con la Pavlova nel dramma « La gelosia » del russo Arcybašev.
Ancora come secondo brillante fece la sua seconda esperienza con una compagnia adunata intorno ad una diva del cinema, Italia Almirante Manzini, e diretta da Luigi Almirante. Il repertorio non era stavolta eccezionale e con la caratteristica di ecletticità di un repertorio in funzione divistica, ma il giovane attore poté passare grazie a questa compagnia dalla lezione della Pavlova a quella d'un altro nome chiave nella battaglia per lo svecchiamento del teatro nazionale; Luigi Almirante, il prodigioso primo interprete del Padre nei « Sei personaggi » pirandelliani, un direttore di recitazione che si precludeva il mattatorato pur possedendo una spiccatissima personalità e creava una recitazione di concerto in cui tutti fossero affiatati e essenziali, fuori dalle retoriche e dalle graduatorie dei ruoli imposte dal tempo. Il testo di maggior rilievo interpretato da De Sica con quella formazione fu certo « Inge-

[6] Eugenio Bertuetti: *Ritratti quasi veri - Vittorio De Sica* in « Il Dramma », Torino, n. 265, 1° settembre 1937.

borg », una novità per l'Italia di Kurt Goetz che satireggiava il matrimonio borghese concludendo in modo provocatorio rispetto alle tradizioni del costume vigente (la donna stabiliva un « ménage à trois » col marito e con l'amante).
La stagione successiva Luigi Almirante forma una propria compagnia puntando sui giovani e promuovendo a contitolari accanto a sé Giuditta Rissone e Sergio Tòfano. Vittorio De Sica è « attor giovane », accede cioè a parti principali. La compagnia si dedica al teatro che i francesi han battezzato « boulevardier », un tipo di commedia elegante, divertente ma senza sconfinamenti nella farsa, di « bon ton », talvolta irriverente e moderatamente iconoclasta, in cui la capacità dell'autore di scrivere un dialogo spumeggiante gioca un ruolo essenziale. Insomma, è la commedia borghese o di costume, che ha in George Bernard Shaw il suo maestro. E di Shaw la Almirante-Rissone-Tòfano allestisce « Androclo e il leone », dedicando poi le sue cure ad Achard, a Molnár (uno dei testi più significativi dello scrittore ungherese: « Giuochi al castello »), a de Croisset e de Flers. De Sica partecipa il 27 maggio 1927 all'Eden di Milano ad una prima mondiale pirandelliana, « Bellavita », un atto unico intenso, oggi non più rappresentato. Ancora di Pirandello la compagnia metterà in scena di lì a poco « O di uno o di nessuno »; e si ricordino ancora, fra i testi di rilievo culturale, una commedia di Carlo Bertolazzi, « La zitella », e il « Volpone » di Ben Jonson nell'adattamento di Alessandro De Stefani.

Si può sostenere non infondatamente che questo tipo di spettacoli leggeri in funzione di un coltivato pubblico borghese era migliore dei falsi spettacoli « popolari » o peggio popolareschi che i mattatori proponevano in città e in provincia affidandosi alla pretenziosa poesia dei Sem Benelli o peggio dei Nino Berrini e certo meglio di quell'altro teatro borghese drammatico che aveva per capofila il turgido « La morte civile » di Giacometti. Stando nei limiti dell'artigianato, ma con sensibilità nuove, moderne, Almirante e i suoi attori facevano salire il gusto un gradino più in su e predisponevano lo spettatore a recepire spettacoli più avanzati sia sul piano del testo che su quello della rappresentazione. Già gli spettacoli per ragazzi curati da Tòfano col personaggio di Bonaventura che andava disegnando per il « Corriere dei piccoli » erano piccoli gioielli di nuovo teatro: testi giocosi, brevi e vivaci, recitazione ironica, fra fantasia fiabesca ed umorismo, scene e costumi coloratissimi disegnati da Sergio e da Rosetta Tòfano che concorrevano a fornire un'impronta rigorosamente unitaria alla messa in scena. In piena autonomia Vittorio De Sica cominciò a giocare le sue carte nel 1930, primo attore della compagnia diretta da Guido Salvini, diretta cioè dal primo regista italiano che, a differenza della Pavlova e di Almirante, non recitasse. Prima attrice era ancora

la Rissone e vi erano poi Giulio Donadio, Umberto Melnati, Amelia Chellini, Pina Renzi. E a smentire la leggenda dell'attore « facile » che non si misura con le novità ardue, la sua prima prova è una novità italiana del tutto desueta per l'epoca, il « dramma-balletto » di Ugo Betti « L'isola meravigliosa », che Salvini allestisce al Manzoni di Milano il 3 ottobre 1930 con le scene di uno dei maggiori pittori viventi, Mario Sironi. « Oltre all'immediatezza della parola poetica », scrive Franco Cologni, « vi è — e vi sarà sempre — nel linguaggio bettiano una decisa intenzione e tentazione di fare 'simbolo' che ambisce d'essere il tramite a una concreta, vitale scoperta del 'mondo' »[7]. Betti sarà un incontro determinante per la maturazione artistica di De Sica attore e di De Sica autore di film. Gli darà infatti la propensione al simbolo pur nell'apparenza cronachistica che l'attore consoliderà in una drammaticità allusiva ad esempio in Saroyan e che porterà, tramite Zavattini, a certe soluzioni cinematografiche. « Ironico, sognante e svagante » è questo Betti prima maniera che ottiene un lietissimo successo di pubblico e di critica. A pochi giorni di distanza, nello stesso teatro, il pubblico costringeva la compagnia ad interrompere la prima assoluta di un'altra novità italiana: « L'amore fa fare questo ed altro » di Achille Campanile. L'umorismo di Campanile, così felice anticipatore di certe strutture ioneschiane e beckettiane, così sferzante nella demolizione di ogni convenzione, di ogni mito, così antiretorico ed insieme così espressivamente risolto, ebbe — per un pubblico aduso invece a sorridere, e già pareva rivoluzionario, alle garbate frecciatine antiborghesi di uno Shaw — quasi l'effetto dirompente del primo Pirandello, quando l'illustre autore doveva fuggire dalla porta di servizio per non venir linciato dai detrattori più accesi. Il teatro di Campanile riportava anche al clima di contestazione delle serate futuriste, autentiche battaglie fra palcoscenico e platea. Con nervi d'acciaio, l'umorista alla prima milanese, dopo che gli spettatori inferociti pretendevano venisse da imputato alla ribalta, si presentò tranquillo al proscenio, chiese silenzio e disse: « Se non state buoni, ve ne diamo un altro pezzo ». Ad onore di Vittorio De Sica, la commedia non fu tolta dal repertorio e più tardi a Roma si ripeté la buriana, tanto che l'attore non solo dovette rinunciare a terminare la recita ma fu costretto a promettere che, invece del resto della commedia di Campanile, avrebbe quella sera recitato due scenette della rivista di Falconi e Biancoli « Navigliana ».
Del suo personaggio e del suo stile del periodo Salvini, ricorda Eugenio Bertuetti: « Quel contegno rispettoso e insieme furbesco, ma di fanciullo; quella buona educazione innata, che gli permette di creare con naturalezza e sullo stesso piano il gentiluomo un po' imbastito e il candido povero diavolo; e quel fiore primaverile

[7] Franco Cologni: « Ugo Betti », Bologna, Cappelli ed., 1960.

dell'anima, per cui i sentimenti acquistano in lui un che di eccessivamente tenero [...]; fiore il cui profumo tenuto di preferenza celato per simpatico pudore — avevi modo d'avvertire quando De Sica [...] era in vena d'abbandono. [...] E poi c'era già il cantore, la sua arte dolcissima e canagliesca di dire cantando e viceversa [...], quell'arte morbida e sfumata, languorosa e da nulla » [8].

Agli inizi degli anni '30, Vittorio De Sica coglieva i frutti di una formazione artistica ricevuta, come si è detto, dal versante giusto, avendo egli filtrato i russi attraverso Tatiana Pavlova, perfezionato il suo stile con Almirante, recepito tramite Salvini un altro influsso importante, quello di Max Reinhardt, del quale Salvini era stato allievo. Intervenne il caso a provocare una brusca deviazione verso un teatro più corrivo, sempre moderno ma anche esclusivamente sensibile alla esigenze del botteghino. La compagnia Salvini aveva il merito di mettere in scena « commedie preziose » in allestimenti « perfetti » e soprattutto, in epoca di mattatorato e di guittismo, in quella compagnia le commedie le recitavano « tutti gli attori » [9], offrendo un raro modello di spettacolo di complesso. Ma vuoi per la novità, vuoi per un reportorio in cui era difficile trovare per tanti attori bravi le parti giuste, essa visse un'esistenza assai travagliata finendo per trovarsi nel 1931 a Milano, all'Olimpia, in serie difficoltà finanziarie. Andatosene il regista e direttore, la compagnia già di Salvini fu rilevata al completo da Mario Mattoli e Luciano Ramo, i Garinei e Giovannini dell'epoca. Mattoli e Ramo cercavano degli attori di prosa per far loro interpretare una rivista: « Le lucciole della città » di Oreste Biancoli e Dino Falconi. L'organico della compagnia fu rinforzato per l'occasione da due altri primi attori, Camillo Pilotto e Nino Besozzi, e da Ermanno Roveri. Fra i comprimari spiccava il lungo Franco Coop. C'era anche Umberto Melnati, reduce da una positiva esperienza di « secondo brillante » con Armando Falconi.

Nella sua « Storia del varietà », Luciano Ramo osserva che al termine rivista non corrisponde oggi, sia in Italia che in Francia, un contenuto adeguato: la rivista è diventata spettacolo per gli occhi, basato su scenografie, costumi, balletti. Al contrario, essa era nata in Italia alla fine dell'Ottocento proprio come « rivista » cioè come « spettacolo di attualità politica, letteraria, mondana, teatrale, sportiva. Nel testo passa in rassegna fatti e persone del giorno, sulla scena presenta questi personaggi naturalmente in caricatura, per le musiche prende a prestito canzoni d'ogni tempo o brani di opera (libretto e musica) adatti ad essere parodiati » [10]. Ciò spiega come quel tipo di spettacolo fosse firmato da autori

[8] E. Bertuetti, *cit.*
[9] [Anonimo]: [*Editoriale*] in « Il Dramma », Torino, n. 106, 15 gennaio 1931.
[10] Luciano Ramo: « Storia del varietà », Milano, Garzanti ed., 1956.

non secondari da Carlo Bertolazzi ad Alberto Colantuoni a Renato Simoni. V'era dunque un parallelo fra il fiorire della rivista sulla scena ed il fiorire dei giornali umoristici che erano soprattutto satirici. Agli inizi del secolo notiamo per esempio Francesco Pozza sia come autore di riviste teatrali sia come fondatore e direttore del settimanale « Il Guerin Meschino ». Si pensi anche alla collaborazione fra Guglielmo Guasta, direttore del coraggioso « Travaso delle Idee » antifascista degli anni '20, e Trilussa per gli spettacoli satirici di burattini « La baracca delle fate ». Coll'avvento del fascismo, tutto ciò ha termine. I settimanali umoristici, dopo l'espulsione di Guasta dall'ordine dei giornalisti, e la soppressione del « Becco giallo », devono sempre più indirizzarsi alle barzellette a doppio senso, alle donnine in abiti succinti o alle divagazioni surreali. E le riviste imboccano la formula del grande spettacolo, puntando sull'avvenenza delle ballerine e sul comico non satirico. Resta della prima fase un po' di critica del costume, purché non morda troppo.
L'esperienza della Za Bum si colloca a cavallo fra i due periodi, quando già era morta la rivista politica e d'attualità ma non era esplosa, con i viennesi fratelli Schwartz, la rivista lussuosa a grande spettacolo. Mattoli e Ramo, incontrando un consenso di pubblico straordinario, cercarono di barcamenarsi sul filo del rasoio di spettacoli con balletti ma senza risolversi nel puro « vedere » della coreografia anzi puntando sul testo: un testo affidato a giovani commediografi che guardassero all'attualità come vi si poteva guardare: esattamente ciò che negli stessi primi anni '30 faceva Vito De Bellis con il nuovo giornale « Marc'Aurelio ». La presenza di attori di prosa serviva a nobilitare il genere, a sottrarlo al livello tradizionale del music hall, del tabarin, dell'avanspettacolo. Ma ciò non avvenne, dapprincipio, senza contrasti: il pubblico delle prime di prosa accolse con scandalo la compagnia di Dario Niccodemi con Vera Vergani, che allestiva « Un'avventura di matrimonio ». La stessa compagnia, con primattrice Elsa Merlini, ebbe « insulti e contumelie », al Manzoni di Milano, quando mise in scena la rivista « Triangoli » di Falconi e Biancoli [11].
L'ex compagnia Salvini fu ribattezzata per l'occasione « Za Bum n. 8 » perché era l'ottava della serie « Za Bum », bizzarra insegna di suono circense che Mattoli e Ramo adoperavano per tutte le loro formazioni. Il successo fu stavolta straordinario, un vero fenomeno di costume e costituì anche, in un certo senso, una maledizione che De Sica non riuscì più a scrollarsi di dosso. Nacque una coppia comica: De Sica e Melnati. Ricorda Marco Ramperti a proposito di un motivetto piuttosto sciocco, « Ludovico », che la rivista lanciò: « De Sica deve intonare il *couplet*, e Melnati replicarlo in controcanto. Ora la strofetta furoreggia; i due attori,

[11] Carlo Lari: *La fortuna di un trinomio* in « Comoedia », Milano, anno XV, n. 6, 15 giugno-15 luglio 1933.

di punto in bianco, sono celebri [...]. La vedete, la platea del teatro popolare innalzarsi tutta, come una marea col plenilunio, verso quel ritornello che passa e ripassa tra due bocche, ora coi garruli accenti e le sfumature eleganti di Vittorio De Sica, ora coi briosi accenti e le ammoinate timidezze di Umberto Melnati? E' la rivelazione. E' il trionfo »[12]. E uno degli autori, Dino Falconi: « De Sica batté in tromba tutti i tenorini che avevano fino allora afflitto la canzonetta popolare »[13]. Con Melnati, egli firma subito una scrittura per una serie di dischi, diventando un divo della musica leggera anche alla radio (si ricordi la fortuna della canzone di Bixio ne *Gli uomini, che mascalzoni*... « Parlami d'amore Mariù »). Per sette anni, De Sica, Giuditta Rissone e Melnati, fra un impegno di prosa ed uno cinematografico (per non parlare di quelli radiofonici, più occasionali), trovano il tempo ad ogni stagione di recitare una rivista scritta per loro dal duo Biancoli-Falconi. L'ultima, « La solita cosa », è del 1938. I testi venivano rimaneggiati di piazza in piazza, talvolta di sera in sera, per stare aggiornati al tema più attuale o per intonarsi meglio alla differente sensibilità umoristica delle varie regioni e dei vari pubblici. Per quadri artistici formati alla dittatura del repertorio, allora abbondantissimo rispetto ad oggi, e dunque di parecchi testi mandati a memoria, la freschezza e la diversità sempre rinnovate di un copione « in progress », mutevole, come quello delle riviste Za Bum, anticipava le esperienze future, un trentennio, del teatro dell'« happening ».
Il successo, come si è detto, fu immediato e travolgente. Ad un gruppo meno esigente con se stesso, come accade nel teatro leggero, sarebbe bastato lavorare al minimo, seguire i canali dell'applauso, piegarsi al vento favorevole. Stando alle testimonianze, invece, ciascuno esercitava la virtù di uno stile e De Sica, il trionfatore di ogni recita, riusciva ad infilare « una certa ironia di buon gusto nelle interpretazioni musicali ». Egli, rileva Alberto Cecchi, « non s'è lasciato montare dagli applausi fittissimi che gli vengono tributati e, sdoppiato, prende soavemente in giro il carattere che gli tocca rendere. E' pieno di malizia e di sottintesi, e basta sentirlo cantare "Ludovico" per capire come riesca ad entrare a perfezione nei panni del ridicolo dandy, e nello stesso tempo a restarne fuori, a censurarsi e satirizzarsi. Parte e giudice contemporaneamente, è un divo che mette in ridicolo il divismo »[14].
Degli spettacoli Za Bum ed in particolare di quelle riviste che costituivano una pagina nuova e giovane nel teatro italiano ci resta come documento un film, *La segretaria per tutti* (1933)

[12] Marco Ramperti: *Umberto Melnati* in « Scenario », Roma, anno X, n. 12, dicembre 1941.
[13] Dino Falconi: *Come canti ben...* in « Scenario », Roma, anno XI, n. 1, gennaio 1942.
[14] Alberto Cecchi: *Attori italiani - La compagnia Za Bum numero otto* in « L'illustrazione Italiana », Milano, luglio 1932.

di Amleto Palermi, dove la sceneggiatura di Mattoli e Palermi mescola gags e personaggi delle prime quattro riviste della ditta Biancoli-Falconi e cioè « Le lucciole della città », « Le nuove lucciole », « Tredes Corn » e « Soldati '900 » con la stessa squadra di attori — De Sica, la Rissone, Melnati, la Franchetti, Coop, Pilotto — a cui si aggiunse per l'occasione Armando Falconi. Gli interpreti tutti, scrive Massimo Mida, recitavano « con affettata esagerazione e studiata goffaggine, una 'buffa rappresentazione' teatrale » [15].

Il 1932, terzo dell'esperienza Za Bum, è l'anno in cui De Sica « sfonda » anche come attore di cinema, vincendo, grazie ai registi che cominciano a guardare a lui con interesse, le decise resistenze del produttore Stefano Pittaluga, « gran patron » del cinema italiano di quegli anni, il quale, come è risaputo, lo riteneva antipatico per via d'un naso considerato tale da guastarne il profilo.

I due film di esordio quale protagonista (non contando, cioè, le minori e rarefatte apparizioni durante il muto né l'interpretazione secondaria de *La vecchia signora* di Palermi) confermano la forse eccessiva disponibilità di De Sica ad ogni qualsivoglia offerta ma anche la ricca personalità di un attore giovane ma duttile e niente affatto inchiodato ad un ruolo. *Due cuori felici* non era altro che l'edizione italiana, diretta da Negroni, di un tipico film brillante tedesco pre-hitleriano, fortemente impregnato del gusto mitteleuropeo dell'operetta: *Ein bisschen Liebe für Dich* di Max Neufeld, dalla commedia di Franck e Hirschfield « Geschäft mit Amerika », con musiche di Paul Abraham. Basti dire che De Sica è un grande industriale americano dell'automobile in visita alla sua filiale italiana e che corteggia per una serata una dattilografa credendola la moglie del suo direttore di filiale. Romanzetto rosa, dove la solita Cenerentola sposerà l'immancabile Principe Azzurro, commedia degli equivoci nella tradizione francese della « pochade » ma con la finezza viennese nel mettere in scena situazioni potenzialmente erotiche... Pochi film sono tanto emblematici d'una cinematografia italiana alla ricerca del successo internazionale con un'ambientazione standard che dal teatro e dal cinema cava battute, tipi, scenografie, ritmo per fare un film « à la manière de » Hollywood: è, insomma, il cinema dei telefoni bianchi, dove Gastone Medin allestisce appartamenti sontuosi in stile '900 tutto mogano e specchi e gli attori si aggirano in frack, cilindro e — le signore — pellicce e abiti lunghi con lo strascico. Il povero De Sica, costretto per tutto il film a far parlare il suo Mr. Brown con accento americano, non esce dalla caricatura e purtroppo non volontaria (c'è però un momento delizioso, quello in cui l'americano e la vera moglie finiscono in un'osteria e a contatto con la gente semplice si sciolgono, diventano più veri,

[15] Massimo Mida: *Discorso sul farsesco* in « Film », Roma, 27 gennaio 1940.

e cantano insieme una canzone popolare: qui vedrei la mano degli adattatori italiani Vergano e Matarazzo). A rinsaldare il legame con i contemporanei spettacoli Za Bum sta la struttura da operetta con couplets cantati, ad esempio il simpatico motivo « Oh, Mr. Brown » che dà luogo nel salone dell'automobile ad una sorta di balletto cantato e mimato.

Di tono tutto diverso il contemporaneo *Gli uomini, che mascalzoni!* di Mario Camerini con cui il regista crea una via del tutto opposta a quella del cinema dei telefoni bianchi, proponendo figure popolari e piccolo borghesi, qui un autista ed una commessa, nel quadro del loro ambiente naturale, una Milano senza cartapesta, ricreata dal vivo di un'osservazione attenta a situazioni e dialoghi della realtà. Certo, non c'è molto spessore nel cinema di Camerini, ma la commedia è genuina, allegra e malinconica allo stesso tempo, non retorica, non disturbata o fuorviata dai miti del successo e del denaro, niente cenerentole né principi azzurri e una città come al cinema non si era mai vista. L'attore che in frack nell'altro film rifaceva mediocremente i modelli americani, ora crea con i tocchi essenziali d'una recitazione lieve ma schietta, senza artifici da palcoscenico, un Bruno plausibile, quotidiano, di franca semplicità. Mentre gli altri attori di teatro al cinema rifacevano il se stesso della scena, il giovane De Sica crea un personaggio a cui la scena non lo aveva certo preparato, che si discostava dai tipi del suo repertorio. Ed è qui che si vede come egli fosse moderno in un teatro all'antica, ed avesse ben profittato della Pavlova, di Almirante e di Tòfano. La sua « napoletanità » d'adozione lo inclinava verso il sentimentale ma, in epoca di convenzione imperante circa le lacrime e il cuore in mano, egli riusciva ad essere « sentimentale, senz'essere piedigrottesco » [16]. Un canagliesco simpatico, forse con un modello d'Oltralpe, Maurice Chevalier, ma già fortemente personale in quella « cifra », « qualcuno insomma che avrebbe potuto dare qualche punto allo stesso Chevalier » [17].

Intanto il cinema sfrutta la popolarità che De Sica va conquistandosi in teatro. Mattoli porta sullo schermo la sigla Za Bum come casa produttrice e realizza *Un cattivo soggetto* (1933) diretto da Carlo Ludovico Bragaglia. E' l'adattamento di una commedia inglese di Frederick Lonsdale, « On the Approval » (« Alla prova ») che la Za Bum n. 8 aveva portato con lo stesso attore al successo nel '30. Egli, scrive Filippo Sacchi, « tiene con naturalezza lo schermo, trovando quasi sempre il tono giusto » [18]. La Za Bum cinematografica ritorna con *Tempo massimo* l'anno dopo, firmato stavolta da Mattoli in prima persona come regista, soggetti-

16 Ettore M. Margadonna: *Registi nostri - Mario Camerini* in « Comoedia », Milano, anno XVI, n. 4, aprile 1934.
17 E.M. Margadonna, *cit.*
18 Filippo Sacchi: *Un cattivo soggetto* in « Corriere della Sera », Milano, 7 ottobre 1933.

sta e sceneggiatore: un filmetto dove fanno corona a De Sica alcuni veterani della formazione teatrale ed una nuova giovane attrice, Anna Magnani. Ben cinque film egli interpreta nel solo 1933, spingendosi anche a Berlino dove, negli ultimi mesi della Repubblica di Weimar, il cinema tedesco sta aprendosi uno spazio europeo ed è guardato con interesse da Hollywood che progressivamente ne assorbe i quadri. Ma gli spettatori sono delusi di non ritrovare il Bruno del film di Camerini nei personaggi stereotipati che vengono cuciti addosso all'attore pensando al suo « cliché » teatrale. « Poche volte ho visto una platea così tempestosa come a *Il signore desidera?* o a *Lisetta* » ricorda E.M. Margadonna [19].
Sulle scene, De Sica, terminata l'esperienza Za Bum, « entra in ditta » in una nuova formazione di prosa, la Tòfano-Rissone-De Sica, in cui si ritrova alla pari con i primi attori della compagnia di qualche stagione prima. Ne fanno parte Rosetta Tòfano, Giuseppe Porelli, Luigi Pavese, Checco Rissone ed una giovane attrice di grande avvenire, Sarah Ferrati. Il cartellone è programmaticamente « boulevardier » attingendo all'inglese Barrie (« L'incomparabile Crichton »), all'ungherese Födor (« Intorno alla tavola »), al francese Noé (« Terry e il suo partner »). Quest'ultimo è un testo un po' diverso dagli altri, dove l'interprete può scavare al di là del consueto repertorio del sorriso. Rappresenta infatti la condizione di un giovane, « Lui » (D.S.), vissuto all'ombra di un celebre clown, Teddy (Sergio Tòfano) di cui è segretario e reale autore di tutte le sue trovate comiche. L'uomo eternamente in ombra, sacrificato al successo del genio, si ribella: e De Sica « da quella comicità a sfumature sentimentali che gli riesce sì bene, è salito agli accenti del dramma con una specie di brusca inesperienza che è risultata di una efficacia e di una simpatia singolarissime » [20]. Nel giudizio di Simoni traspare, a conoscerne il gusto delle sfumature, la denuncia di una certa immaturità appena l'attore esce dal suo recinto di commedie alla moda. Insomma, per il critico del « Corriere della Sera » che rifletteva uno stato d'animo diffuso, De Sica funzionava a dovere quando, come per il citato « Intorno alla tavola » di Laszlo Födor, si limitava a portar sulla scena « ancora una volta, la sua limpida giovanilità piena di simpatia » [21].

Il periodo della Tòfano-Rissone-De Sica segna anche l'inizio del rapporto, che meglio sarebbe definire un lungo, cordiale sodalizio, con due autori italiani che scriveranno per De Sica in esclusiva alcuni dei loro testi più noti e saranno fra gli sceneggiatori dei film da lui interpretati: Aldo De Benedetti e Gherardo Gherardi.

[19] E.M. Margadonna, *cit.*
[20] Renato Simoni: « Trent'anni di cronaca drammatica », vol. IV: « 1933-1945 », Torino, ILTE, 1958.
[21] Renato Simoni, *op. cit.*

De Benedetti, morto suicida nel 1970 dopo un decennio di oblìo e di inattività che gli aveva tolto il gusto di vivere, fu per il teatro italiano l'emblema della commedia dei « telefoni bianchi »: ambienti borghesi, intrecci ricalcati sulla « pochade » francese o sulla sua variante ungherese con corna vere e supposte in girandole di equivoci sentimentali e di tradimenti coniugali nel rispetto delle forme e delle apparenze. Teatro leggero, disimpegnato all'estremo, inesistente nelle psicologie ma attento a presentare « caratteri » sui quali gli attori potessero dispiegare i loro estri comici. Una commedia ben fatta, elegante, ma priva dell'aristocraticità del modello mitteleuropeo così come del « piccante » di quello parigino. E tuttavia, il mestiere di Aldo De Benedetti stette nel giro del grande repertorio internazionale, se prima e dopo la guerra le sue commedie dilagarono oltre i confini ed ebbero innumerevoli rappresentazioni in tutto il mondo. De Benedetti era ebreo, ma le leggi razziali del '38 in un primo tempo lo risparmiarono, tant'è che dalla sua commedia più fortunata De Sica poté trarre ancora nel '40 il suo primo film; e negli anni del conflitto, quando più dura si fece la persecuzione antiebraica, egli poté continuare a lavorare senza firma come sceneggiatore in numerosi film italiani. I testi mondani e di epidermico divertimento di De Benedetti trovarono in De Sica l'interprete ideale, a partire da « Lohengrin » (1933) che nel '36 sarebbe stato portato sullo schermo da Nunzio Malasomma con la stessa triade di interpreti principali ed inoltre con Mimì Aylmer, Luigi Almirante e Rosina Anselmi. Il secondo autore che dal 1933 si lega a De Sica è Gherardo Gherardi, prima col successo di « Truccature » — che dà più spazio tuttavia a Tòfano — poi con « Questi ragazzi! » (1934), una commediola, certo, sentimentale e convenzionale che a suo tempo però si impose di sorpresa come un indiscusso trionfo: forse perché certi toni sentimentali furono generosamente scambiati per tenue poesia. Anche « Questi ragazzi! » troverà — nel '37 — la via del cinema in una banale versione di Mattòli con Paola Barbara al posto di Rosetta Tòfano ed Enrico Viarisio in luogo di Tòfano.
In una cinematografia nazionale che viveva troppo spesso sul ricalco del successo teatrale — anche per non essersi creata dei quadri autonomi di attori cinematografici come comincerà a fare nel decennio successivo — è naturale che le maggiori affermazioni sulla scena della compagnia Tòfano-Rissone-De Sica trovassero a breve distanza un produttore disposto a trarne dei film. E' il caso de « I figli del Marchese Lucera », una novità di Gherardi del '35 divenuta film nel '38 con la regia di Amleto Palermi, ma con Tòfano in altra parte, sostituito da Falconi nel personaggio originario, e l'assenza sia di De Sica che della Rissone, oppure de « L'uomo che sorride » (1935) di De Benedetti e Luigi Bonelli che, con la regia di Mattoli, De Sica interpreta nel '38 in un

film in cui è l'unico superstite dell'originario « cast » teatrale. Nel quadro mediocre di questi film senz'estro, spicca nel 1935 *Darò un milione* e c'è nuovamente di mezzo la firma di Mario Camerini. Accanto al regista, però, va rilevato stavolta l'apporto, inconfondibile già da questa sua « opera prima », di Cesare Zavattini, autore con Giaci Mondaini del soggetto « Buoni per un giorno » che l'anno prima era stato pubblicato dal settimanale letterario « Quadrivio ». Zavattini e Mondaini appartenevano alla nuova leva di umoristi, formatasi alla lettura di Campanile e spinti dalle censure del regime ad evadere verso un'invenzione surreale che tuttavia non perdeva gli agganci, passando per la metafora, il simbolo, la favola, con i grandi temi dell'uomo. *Darò un milione* può certo rimandare a Clair e a Chaplin (*City Lights*), ma nell'esasperazione dell'apologo e nella poesia del povero come « matto », cioè come diverso, che non si integra, che non si fa massa, indica già la prepotente personalità di Zavattini. L'incontro con De Sica che nasce di qui darà i suoi frutti un decennio più tardi, eppure in questo film sono anticipati alcuni motivi di *Miracolo a Milano*. Nel personaggio del milionario che si traveste da « povero » e vive una sua giornata felice fuori della sua condizione abituale si ritrovano anche i crepuscolarismi, il « poetico » che De Sica sentiva come congeniali e che l'avevano già spinto, e ancora lo faranno in seguito, ad amare i personaggi raccolti e melanconici di Betti, ad esempio. Dopo le riviste di Biancoli e Falconi, si stabilisce un nuovo rapporto fra De Sica e l'umorismo italiano in un'epoca di felice fioritura.
Intanto, la presenza di Sergio Tòfano per la prima volta direttore di compagnia e regista stabile significava un ulteriore passo verso l'ammodernamento della messinscena e della recitazione, non soltanto per quell'intelligente e essenzialissimo attore che Tòfano fu, ma anche per la sua ferma opposizione a quella gerarchia dei ruoli — il « primattore », il « caratterista », « il primo brillante », il « secondo brillante », l'« amoroso » e via dicendo — che aveva pesato nella creazione delle compagnie e nella dignità degli allestimenti, oltreché consacrato la dittatura del mattatore. Tòfano credeva al contrario ad una compagnia in funzione di determinati testi, non il contrario, credèva nell'attore bravo, non nell'attore fossilizzato nel ruolo assegnatogli per contratto. Fu così che nel repertorio della sua formazione la parte di protagonista non sempre fu di Tòfano ed anzi fu quasi sempre di De Sica, perché a Tòfano, non per ragioni di età o di fisico ma per temperamento piacevano più le parti di carattere, dove fra l'altro egli dispiegava un'abilità tutta sua nel trucco.
Non c'è dubbio però che tanta intelligenza e così sicuro buon gusto e la cultura che in Tòfano era solidissima andassero abbastanza sprecate in un repertorio di puro intrattenimento, dove neanche un testo presentava l'evidenza di un qualche impegno. Era comun-

que venuto il momento per De Sica di verificare le sue carte costituendo una formazione in proprio. Nell'estate del '35 era stato annunciato che De Sica, Milly e il regista Mattoli sarebbero partiti in agosto per Hollywood, tutt'e tre scritturati dalla Columbia Pictures per uno o più film in America[22]. La cosa risultò poi infondata. Vero invece che, dopo l'affermazione di *Darò un milione* alla Mostra di Venezia in agosto, un'altra grande casa americana, la 20th Century-Fox, acquistò i diritti del soggetto di Zavattini e Mondaini per farne un nuovo film a Hollywood. Il film uscì in effetti appena tre anni dopo e giunse anche in Italia (*I'll Give a Million* [Chi vuole un milione?, 1938] di Walter Lang) ma al posto dell'attore italiano fu scelto Warner Baxter. Alla fine del '35 — l'anno comico era già iniziato, ma De Sica per i suoi impegni cinematografici era ancora libero da impegni teatrali — Tòfano si separa, formando compagnia con Evi Maltagliati, avendo Gino Cervi primo attore e Ninì Gordini Cervi seconda donna, mentre si parla di una formazione diretta insieme da Camillo Pilotto e da De Sica con Giuditta Rissone primattrice e Enrico Viarisio quale brillante. Si parla poi di una formazione De Sica con la Rissone e Luigi Almirante. Poco dopo nasce invece la compagnia tanto fortunata da divenire emblematica di una certa stagione della carriera dell'attore, la De Sica-Rissone-Melnati diretta da Vittorio De Sica, di cui sono impresari Amleto Palermi e Pio Campa ed a cui partecipano Bella Starace Sainati, Mimì Aylmer, lo stesso Campa e Nino Pavese.
Il repertorio è sempre di piacevole intrattenimento e si qualifica con i nomi di De Benedetti e di Gherardi. Il primo scrive su misura per i tre nomi in « ditta » « Due dozzine di rose scarlatte », commediola tenuissima di un adulterio della fantasia privo di esiti pratici, garbata messa in discussione del matrimonio « borghese ». Eppure questo testo da nulla, scritto peraltro con lo scaltrissimo mestiere proprio di De Benedetti, divenne presto più che un successo, un trionfo, fu tradotto in numerose lingue e decretò la fama per l'autore, restando a lungo nei repertori (nel 1976 è stato ripreso a Milano dalla compagnia di Piero Mazzarella). Nel '40 Rizzoli ne finanziò un film (*Rose scarlatte*) affidandone la regia a Vittorio De Sica in collaborazione con Giuseppe Amato: esordendo « dall'altra parte della macchina da presa » quegli che sarebbe stato uno dei maggiori registi del cinema italiano aveva dovuto affidarsi alla collaborazione di Amato, esperto mestierante, non essendo considerato ancora « sicuro » dal punto di vista tecnico. « Ma la recitazione la diressi io »; e difatti il film non fu nulla più che un film d'attori. Vi fu lo stesso « cast » maschile della edizione teatrale, tranne che per la Rissone, sostituita da Renée St. Cyr.

[22] cfr. rubrica *Se non lo sapete...* in « Il Dramma », Torino, n. 213, 1° luglio 1935.

De Sica-Rissone-Melnati, 1935-36. Mentre l'Italia fascista scivola verso la seconda guerra mondiale con l'avventura etiopica, e Starace stringe le masse in schemi propagandistici sempre più stretti, si recita nella nostra compagnia un teatro del tutto antieroico. Mussolini fornisce a Giovacchino Forzano la traccia per « Campo di maggio », riprendono gli spettacoli paludati in costume, si rievocano i fasti di Roma imperiale, ma la gente accorre al disimpegno tenace della De Sica-Rissone-Melnati, i cui personaggi non hanno il distintivo all'occhiello, non mostrano i bicipiti in atteggiamenti di « maschia virilità », non indulgono ad alcuna retorica. Dice un fondino anonimo (ma attribuibile a Lucio Ridenti) sul « Dramma »: « Ecco i tre attori più cari al pubblico [...]. E' evidente che De Sica, la Rissone e Melnati hanno un fascino particolare incontestabile. E che il pubblico ha confidenza con loro: questo vuol dire guadagnare giorno per giorno quella popolarità che ebbero, in passato, grandissimi attori. Vi è nella semplicità di De Sica e di Melnati tanta spontaneità che anche la più timidamente riservata Rissone trova coraggio e si avvicina al pubblico. Assistendo a molte rappresentazioni di questa Compagnia, con teatri incredibilmente gremiti, abbiamo avuto l'impressione che, se un senso di rispetto non trattenesse il pubblico, i più espansivi andrebbero a sedersi sulla ribalta, come per una serata in famiglia » [23]. E la perfetta complementarità dei tre era stata ben messa a fuoco da Carlo Lari: « Fra il De Sica, aitante, caldo di giovinezza, esuberante di passione, con una voce maliosa (anche nel canto) e con un'espressione vigorosa e volitiva, ed il Melnati, gracile dimesso con quella sua vocetta tagliente e con quei suoi atteggiamenti di una comicità quasi timida, si colloca Giuditta Rissone, con la bontà che le traluce dallo sguardo, artista di razza, cioè istintivamente docile a trasfigurarsi, passionale oggi, frivola domani, birichina, spavalda, moderna, passatista, secondo le occasioni e le necessità » [24]. La compagnia si riforma per il successivo anno comico 1936-37, con l'immissione di Sarah Ferrati al posto della Aylmer e portando avanti il medesimo tipo di repertorio. Segue poi una pausa, dato che l'attore è molto assorbito dal cinema. Nel cinema, malgrado i molti film di riporto — ad es. *Partire* di Palermi del '38 che si basa sulla « novità » omonima di Gherardi da lui interpretata a teatro nel '36 — il pur costante personaggio desichiano si ribella al « cliché » dove invece il teatro rischia di confinarlo e trova nella guida registica di Camerini l'occasione di riscatto. *Grandi Magazzini*, nel '39, chiude il ciclo di questo incontro fruttuoso, riportando De Sica ad un personaggio molto simile a quello de *Gli uomini, che mascalzoni...* e che di quello, non crediamo a caso, riprende il nome, Bruno. Malgrado qualche

[23] [Anonimo]: *Copertina: De Sica-Rissone-Melnati* in « Il Dramma », Torino, n. 236, 15 giugno 1936.
[24] C. Lari, *cit.*

scivolamento nel « rosa » da cui il cinema cameriniano non è mai immune, è un altro sguardo insolito alla dimensione popolare attraverso una vicenda ambientata per intero in un « grande magazzino » milanese dove un dirigente — accenni sociali singolarissimi, data l'epoca — ruba addossando la responsabilità ad una commessa. De Sica è un autista, l'orizzonte dei personaggi non vuole uscire dal mondo del lavoro. Due anni prima, De Sica era stato, sempre per Camerini, un edicolante romano ne *Il signor Max*, che aveva voluto dimostrare per quel tipo di personaggio l'impossibilità oggettiva di uscire dalla propria classe ed insieme la stupidità del ceto mondano, ricco, di « jet set » si direbbe oggi, a cui per qualche momento il giornalaio aveva aspirato. Il socialismo umanitario cameriniano prepara certi motivi del socialismo umanitario del futuro regista De Sica offrendogli una situazione in qualche modo esemplare. Vent'anni più tardi (1957) l'attore comparirà a fianco di Alberto Sordi che lo sostituirà nel « remake » di questo film, firmato da Giorgio Bianchi, *Il conte Max*, riportando il medesimo largo successo, segno in effetti di una certa validità del tema e dimostrazione di come esso fosse stato orchestrato in una sceneggiatura estremamente funzionale. Corre dunque l'obbligo di ricordare come accanto al regista Camerini nascesse una nuova leva di registi che con lui collaboravano appunto in sede di sceneggiatura (Mario Soldati, Renato Castellani) accanto ad alcuni intellettuali sensibili al cinema come Mario Pannunzio, che nel secondo dopoguerra avrebbe fondato e diretto « Il Mondo ».
Il merito di Vittorio De Sica attore, al di là dei compromessi col botteghino, è d'aver subito preso coscienza di aver inventato un tipo preciso e di aver lavorato su quello, arricchendolo in varie direzioni, anziché incaponirsi ad uscirne per dimostrare una astratta duttilità. Si confronti il suo con l'itinerario seguito da Nino Besozzi, altro attore garbatissimo per testi brillanti che specie nel secondo dopoguerra si ostinò a presentarsi in panni non suoi, come quando volle interpretare la tragica figura di Adolf Hitler ne « La mia battaglia ». De Sica, al contrario, « ha sempre raccontato, con bizzarre diversioni e con fantasiose variazioni, la storia del medesimo personaggio accompagnandolo dall'acerba giovinezza fino alla stagionata maturità » [25].
A prova di una ricerca reale nell'ambito del suo tipo si vedano le ricorrenti interpretazioni pirandelliane.
In « O di uno o di nessuno » — egli è in prima fila nella « prima » mondiale del 1929 — è Carlino Sanni, il giovanotto che divide tutto con l'amico Tito, anche l'amante, per cui quando questa diviene madre non sa di chi sia la responsabilità. Il bimbo separa irrimediabilmente i due amici fraterni, scavati ognuno dal dubbio

[25] Giovanni Calendoli: *Vittorio De Sica attore cinematografico* in « Bianco e Nero », Roma, anno XII, n. 11, novembre 1953; ora in: « Materiali per una storia del cinema italiano », Parma, E. Maccari, 1967.

e posti di fronte alla disperatamente lucida logica della donna che preferisce tenerselo lei piuttosto che spartirlo fra due padri nemici. Ora, Carlino non è il consueto personaggio pirandelliano raziocinante, ruolo che spetta stavolta alla donna; è un giovane sbalestrato da una situazione impreveduta, rispetto alla quale non ha armi morali né intellettuali per reagire, sicché reagisce nel modo peggiore, da emotivo, ed è sconfitto. (Il tema verrà ripreso ma con sviluppi diversi da Eduardo De Filippo in « Filumena Marturano »). De Sica può dunque lasciare i sentieri del teatro facile e scacciapensieri, ma non rinunciare ad una caratteristica umana di sentimento e di candore, di mascalzonaggine e di umiltà, che trovano in quel particolare testo pirandelliano un livello estetico assai alto ma non costituiscono contraddizione con la tipologia da De Sica definitivamente messa a punto. Anche il Micuccio di « Lumìe di Sicilia » sta dentro il personaggio De Sica con quel suo cocciuto candore contadino che si arrende soltanto alla fine, in uno scoramento totale, di fronte alla evidenza di quanto è mutata la sua antica compagna del paese, Rosina, ora « diva » famosissima. Meno rimarchevole risultò un Pirandello cinematografico, *Ma non è una cosa seria* (1936), dove ancora Mario Camerini, lavorando con onestà di lettura e scioltezza di ritmo recitativo, non seppe offrire della commedia — peraltro non fra i capolavori del Maestro — che una riduzione di superficie, un film insomma « cameriniano » in cui il Memmo Speranza di De Sica restava troppo in riga con le altre interpretazioni cinematografiche dell'attore.

Con il 1939, l'anno di *Grandi Magazzini* al cinema e di « Tutto per la donna » di Manzari a teatro, curiosamente ambientato egualmente in un « Grande Magazzino » con De Sica che fa il commesso di negozio, si chiude la prima parte della carriera dell'attore.
Le testimonianze della sua insoddisfazione per i traguardi di puro successo a cui era giunto sono numerose, e così il rammarico per non essere seguìto e capito nelle prove più impegnative. E' sintomatico un suo articolo pubblicato dal « Dramma » nel 1936, in cui si duole d'esser definito lo Chevalier italiano. « Ingiusto battesimo al quale mi ribello per infinite ragioni. Chevalier è un delizioso 'chansonnier' (...). Ha fatto di se stesso un tipo teatrale (...) né ambisce a rappresentare se non se stesso. Io invece sono un attore drammatico che, per proprio diletto, prima che per l'altrui, canta anche canzoni (...). Altra cosa che mi rattrista è la convinzione di molti che, in me, l'attore di teatro sia una specie di derivato dell'attore di cinema. E' invece l'opposto. Io sono sempre stato un attore drammatico che, talvolta (...), fa anche del cinema »[26]. Polemicamente indica come suo autore preferito

[26] Vittorio De Sica: *Io e il pubblico* in « Il Dramma » Torino, n. 247, 1° dicembre 1936.

Pirandello di cui elenca quanto ha già portato sulla scena annunciando di pensare a « Liolà ». Eugenio Bertuetti, che gli è spesso vicino, testimonia: « Ora egli mi fa spesso sentire che queste alucce di mondano cherubino gli pesano, vorrebbe cambiarle, magari con la zampa del leone. Anche oggi come ieri è insoddisfatto. Sogna un altro *qualcuno* »[27]. Uno dei suoi autori preferiti, Gherardo Gherardi, di cui si parlò nel '40 come possibile direttore della compagnia De Sica (progetto poi non realizzato), scrive analogamente: « Il successo enorme che lo ha sempre accompagnato ha creato, intorno a lui, una rifrazione di raggi, pericolosa alla determinazione artistica dei suoi contorni. (...) E' un artista che si tormenta, che si cerca coscienziosamente, continuamente. E' uno dei pochi attori che ho veduto tormentarsi per una battuta, per una parola. (...) Egli sa che, nonostante le brillanti apparenze, *non è ancora arrivato.* Quando arriverà, il pubblico avrà una sorpresa »[28].

Quasi per impegnarsi a non ritornare indietro, De Sica moltiplica dichiarazioni e interviste sul suo proposito di svolta. Sullo schermo, lasciando i suoi abituali tipi di giovanottini, dovrebbe essere Wolfgang Amadeus Mozart in *Melodie eterne* di Carmine Gallone. Per questo impegnativo ruolo è disposto a « saltare » la stagione teatrale, ma poi ragioni produttive inducono a preferirgli Gino Cervi. « Giura », comunque, « che nell'autunno del 1940 tornerà definitivamente alle scene, con una importante compagnia, con la quale affronterà coraggiosamente un repertorio di molta maggiore consistenza e responsabilità di quello a cui fino ad ora s'è dedicato »[29]. « Fino all'ottobre del 1940 farà del cinematografo per concedersi poi il lusso di fare del teatro sul serio e con alti intendimenti artistici, non preoccupandosi cioè eccessivamente del fattore economico. (...) Vagheggia una grande compagnia, di cui facciano parte attori di vasta notorietà, in modo da poter affrontare spettacoli di vario genere e fuori del comune »[30].

Quel 1940 che avrebbe dovuto costituire l'addio al cinema gli apre invece una nuova insospettata pagina: la regia cinematografica. Ed è qui, assai più che nella recitazione, che egli consegnerà il suo nome allo spettacolo italiano. L'esordio, di cui si è detto sopra, è compiuto in sordina, col rifacimento in celluloide del suo maggiore trionfo di palcoscenico, « Due dozzine di rose scarlatte » di De Benedetti, e la firma di un co-regista, l'esperto « producer » Giuseppe Amato. *Rose scarlatte* non è un film di impegno, ma in un certo senso un « collaudo ». Vittorio De Sica non si cura ancora molto dei movimenti di macchina, del « tono » della

[27] E. Bertuetti, *cit.*
[28] Gherardo Gherardi: *Tòfano-Rissone-De Sica* in « Scenario », Roma, anno IX, n. 10, ottobre 1940.
[29] *Propositi* in « Il Dramma », Torino, n. 311, 1° agosto 1939.
[30] *Gara di buoni propositi* in « Il Dramma », Torino, n. 322, 15 gennaio 1940.

fotografia, e punta a qualificarsi come direttore della recitazione. « Appena Amato, suggerito da De Sica, ha dato una indicazione agli attori, ha detto all'operatore il movimento che dovrà compiere il carrello, De Sica si solleva leggero dal divano, va nel campo d'azione, si sostituisce agli attori mostrando loro come debbono muoversi e atteggiarsi, mormorando appena le loro battute. (...) De Sica è e sarà il regista di se stesso (...), si guarda bene dallo strafare, dal voler apparire ad ogni quadro in primo piano: il regista De Sica considera l'attore De Sica un elemento del film, disciplinato ed attento »[31].
Dopo una pausa davvero lunga e l'assunzione della prima responsabilità registica nel cinema, il ritorno al teatro è come promesso, su un gradino più alto rispetto al passato, pur senza rotture drastiche che non sono nella cifra del personaggio. Rotto il felice sodalizio decennale con Melnati, che non sarebbe stato più ripreso se non fuggevolmente nel '44, assieme a Giuditta Rissone — divenuta dal 1937 sua moglie — entra a far parte della compagnia Tòfano-Rissone-De Sica, diretta da Sergio Tòfano. Si riforma cioè il trinomio degli inizi, ed egli fa l'esercizio di umiltà di porsi per terzo in ditta e di lasciare a Tòfano la responsabilità capocomicale e registica. In un triennio, fino all'estate del 1942 in piena guerra, la formazione allestisce ben quattordici lavori, la maggior parte dei quali di rilievo. Intorno ai tre nomi in ditta sta un folto gruppo di bravi attori, giovani in ascesa come Guido Lazzarini e Nico Pepe o esperti caratteristi come Olga Vittoria Gentilli e Guglielmo Barnabò. Come ha imparato da Almirante, Tòfano non cristallizza nessuno nei ruoli. « E si ricordi », conclude il capocomico conversando con Pepe che gli è andato a chiedere una scrittura, « nella nostra compagnia, niente ruoli e niente nomi in grande ».
Per il repertorio, Tòfano e De Sica hanno pensato ad un classico raramente rappresentato in Italia, « Il matrimonio di Figaro » di Beaumarchais. Ma la censura teatrale del regime vieta la rappresentazione, pur autorizzata in precedenza ad una compagnia dei GUF. Questo classico del teatro francese ha il merito di rovesciare un mito nel suo contrario. Se nel « Barbier de Séville » Figaro era stato il solito servo faccendiere, un po' mezzano, della tradizione (l'Arlecchino goldoniano, in parte) e gli « eroi » erano stati i due innamorati, Rosina e il conte d'Almaviva, nel « Mariage » di nove anni dopo Beaumarchais mette in primo piano Figaro, prototipo della classe emergente, servo contraggenio che anela alla sua autonomia, alla sua libertà, e gli mette di contro una Rosina ed un Almaviva invecchiati, lei intorpidita nel ruolo di gran dama, lui già dimentico del grande amore e pronto a rincorrer le servette. L'affresco, di poco anteriore allo scoppio della Rivoluzione, colora

[31] *De Sica regista* in « Cinema », prima serie, Roma, n. 87, 10 febbraio 1940.

di bagliori foschi un'apparenza di ilarità: c'è lo schema, e il mestiere consumatissimo della commedia degli equivoci, ma di nuovo c'è il profilarsi della crisi di un mondo colta nel degradarsi degli « eroi » di ieri mentre è il popolo a farsi avanti con nuovi modelli di vita.
Negli anni '40, la generazione che la guerra metteva in fermento cercava a sua volta un'identità, un diverso modello, e poco conoscendo della democrazia e troppo avendo conosciuto del fascismo si guardava all'indietro cercando verifiche e risposte nella grande tradizione culturale dei secoli passati. Il cinema rileggeva Puškin, Manzoni, De Marchi, rievocava con simpatia i pittori « maledetti » e ribelli come il Caravaggio. A teatro, i giovani dei GUF guardavano insieme al ritualismo del « no » giapponese e al naturalismo violento di O'Neill. Si trattava di letture disparate, di echi culturali contraddittori: la letteratura russa dell'Ottocento dava la mano all'America del New Deal e magari Steinbeck sembrava più autorevole di Hemingway. Ma in quel calderone, in quelle tensioni, in quella voglia di leggere, di capire, di approfondire, c'era appunto il primo passo d'una « lunga marcia », del definitivo distacco dal mito del « Duce » e dal totalitarismo presentato come modello perfetto e indiscutibile.
La leggerezza apparentemente fatua della scrittura di Beaumarchais non ingannava nessuno. De Sica e Tòfano cercavano, con un testo che pareva imparentato al repertorio « leggero » da loro proposto anni addietro, un'occasione di scavo umano e sociale, una « messa in discussione » di un mondo. La censura non si lasciò fuorviare. Leopoldo Zurlo, il censore teatrale del ventennio, ammette: « In piena guerra (...) interpretata da Tòfano e De Sica, quando lo spirito pubblico era terribilmente inquieto, quella commedia non riprendeva forse tutte le sue nuvole rivoluzionarie? Lo dico francamente: ebbi paura » [32]. Egli quindi inviò un dettagliato appunto ad Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare, che « lo sottoscrisse entusiasticamente » mandandone poi copia a Sergio Tòfano il quale replicò con una lettera non tenera che sarebbe interessante poter leggere. Zurlo la definisce « un miracolo di ambiguità diplomatica ».
Sospettati certo di fronda, i due capocomici fanno perciò nel '40 un esordio in sordina: una fortunatissima commedia tedesca del '32 di Kurt Goetz, il Molnár della Germania (quella, « Il prof. Giobbe Pretorius » che ebbe più versioni cinematografiche, una delle quali con la firma di Pabst), una novità d'occasione di De Stefani, « La scoperta dell'Europa », ambientata in una famiglia di emigrati italiani in America che allo scoppio della guerra avverte il « richiamo della Patria », l'ultima novità, mediocrissima, di Gino Rocca, che muore poco dopo. Mentre l'Inghilterra è il nemico

[32] Leopoldo Zurlo: « Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio », Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

da battere e i libri inglesi scompaiono dalle librerie, la compagnia ottiene non si sa come il permesso di mettere in scena molto repertorio britannico: Noel Coward, Shaw, Sheridan. Di quest'ultimo, « La scuola della maldicenza » (« School for Scandals ») supplisce in qualche modo all'assenza dal cartellone di Beaumarchais. Ecco infatti un altro classico settecentesco intessuto sugli equivoci fra l'essere e l'apparire, condotto con brio e dialogo di sottile eleganza, sotto la cui pelle di salottiera iridescenza sta la solida sostanza di un ritratto impietoso d'un ceto sociale dove la maldicenza si sostiene alle regole dell'onorabilità e dell'apparenza per contestare il fiorire dei veri sentimenti umani. Lo spettacolo, concertato da Tòfano quanto alla recitazione, aveva in Rosetta Tòfano la fantasiosa creatrice della dimensione visuale con scene e costumi di accesa vivacità. De Sica, che aveva ceduto al giovane Guido Lazzarini la parte di Charles, il protagonista, non disdegnava di ricordare i suoi trascorsi canori infilando in chiusura una musichetta che tutta la compagnia eseguiva lasciando a lui il ruolo di cantante solista. Se il cartellone ancora concedeva qualche cosa al teatro d'evasione di ieri — si veda la novità di Sergio Pugliese « L'ippocampo » (che fu un modesto film dallo stesso titolo poco più tardi) sui casi improbabili di un marito fedele che non viene creduto tale: un De Benedetti con qualche ambizione di metafora, un epigono del teatro piccolo borghese, che ebbe tuttavia il suo quarto d'ora di successo internazionale — la diversa fisionomia del nuovo ciclo interpretativo di Vittorio De Sica era marcata dai due testi di Ugo Betti allestiti quasi contemporaneamente. L'uno — « I nostri sogni » — era una ripresa, avendolo recitato Memo Benassi poche stagioni prima; l'altro — « Il paese delle vacanze » — una novità scritta su misura. Betti rimane dunque il punto di riferimento per il nuovo De Sica, che nello stesso periodo per il cinema passa dalle regie commerciali degli esordi a quelle più dense di ricerca di *Teresa Venerdì* e de *I bambini ci guardano*. Betti non è ancora l'autore di « Corruzione al palazzo di giustizia » né di altri testi tragici che lo pongono fra le firme essenziali del teatro italiano dell'immediato dopoguerra. Il poeta che è passato a scrivere per il palcoscenico è al culmine d'una fase intimista, fatta di piccole cose e di sentimenti umbratili. Ne « I nostri sogni » De Sica è un giovane spiantato che un industriale spedisce in palco a teatro con la figlia d'un suo impiegato: il giovane si presenta a lei come il figlio dell'industriale e sulla menzogna di partenza suscita un piccolo castello di sogni rosa nella modesta e semplice ragazza, per poi scomparire alla fine della serata. Storiella lieve ed amarognola, come quella de « Il paese delle vacanze » dove invece De Sica è il giovane innamorato inconsapevole d'una ragazza fra un crescendo di qui pro quo e di ripicche. « E' l'eterna "commedia" dell'amore », scrive Giorgio Pullini, « in un clima di ingenua spensieratezza e di sottili

passaggi psicologici »[33]. « E' il Betti », egli osserva, « dei fragili disegni teatrali (...) Si dovessero scorgere i limiti di questo Betti intimista, li ravviseremmo in una tendenza frequente alla semplificazione simbolistica, che irrigidisce un poco i personaggi entro schemi fissi (...). Tutto questo impoverisce l'azione e meccanizza i tratti psicologici, là dove una intuizione più libera e particolare avrebbe giovato alla varietà del gioco teatrale »[34]. Ma sarebbe stolto extrapolare il primo teatro bettiano dalla situazione culturale anzidetta, dove anzitutto contava, e in piena guerra, la programmatica scelta « antieroica » di chi lo metteva in scena. Non sarà un caso che mentre De Sica a teatro recitava « Il paese delle vacanze » dove la scena centrale fra i due innamorati avviene in una casa di contadini, ambiente desueto per il nostro palcoscenico di allora, Zavattini scriveva per Blasetti il raccontino campagnolo, pure fondato sulle minuzie dell'umanità quotidiana, di *Quattro passi fra le nuvole*.

Con « L'ex alunno » di Mosca si giunge nel '42 al nuovissimo teatro italiano, ancora, come ai tempi burrascosi del primo Campanile, in raccordo col movimento dei giornali e della narrativa umoristica. Mosca, disegnatore, narratore, traduttore a modo suo di classici greci e latini, direttore del « Bertoldo », conduceva una personale battaglia di svecchiamento del costume che per l'epoca aveva punte di coraggioso anticonformismo, pur se, sotto sotto, emergeva l'anima onestamente conservatrice dell'autore, ad esempio nella sua esasperata polemica contro la poesia di Ungaretti contestata da un angolo visuale passatista.

Anche nell'« Ex alunno » gli strali si appuntano sulla poesia ermetica, ma per fortuna la contingente « querelle » letteraria è sopravanzata dal disegno felice d'un personaggio tutto ironia — modellato, crediamo, direttamente su Tòfano che l'avrebbe interpretato —, un vecchio insegnante di lettere che mette a posto un presunto ex alunno che in realtà gli vuol portar via la moglie. L'ultimo spettacolo della Tòfano-Rissone-De Sica fu, a metà del 1942, la ripresa di « Liolà », un definitivo incontro con Pirandello che Vittorio De Sica aveva da lungo tempo preparato ed annunciato. Nella cornice scenica inventata da Veniero Colasanti, l'attore ripropone il relativismo pirandelliano in un calore di luce mediterranea, in una esplosione di vitalismo peraltro raffrenata ed interiorizzata dalla lettura d'un personaggio che è meno folkloristico di quanto non appaia. Con questo spettacolo che corona due stagioni di esperienze e di risultati ragguardevoli termina, si può ben dire, un ciclo importante della carriera desichiana, quella dell'uomo di teatro. Egli al teatro, come vedremo, si dedicherà ancora

[33] Giorgio Pullini: « Cinquant'anni di teatro in Italia », Bologna, Cappelli editore, 1960.
[34] G. Pullini, *op. cit.*

anche, in certi periodi, con regolarità, per almeno i tre o quattro anni successivi. Ma d'ora in poi esso non costituirà più per lui l'esperienza principe, l'asse centrale del suo lavoro, quanto piuttosto un fatto « alimentare » o una parentesi: ormai De Sica, che per la prima volta con *I bambini ci guardano* dirige un film senza esserne anche l'interprete, è un regista di film, un autore cinematografico che con *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* sta per entrare nella storia del cinema.

La guerra incalza, il regime si avvia al crollo del 25 luglio. Sergio Tòfano annuncia che dirigerà la stabile del romano teatro Argentina con due sole piazze, Milano e Roma, sei mesi di rappresentazioni per ciascuna. Accetta invece la direzione di una compagnia stabile e romana, sì, ma del Quirino, organizzatagli dall'ETI, l'Ente Teatrale Italiano, la nuova struttura di stato che il regime ha da poco creato. La formazione intende appoggiarsi a riprese collaudate di prestigio ed utilizza in partecipazione straordinaria De Sica e Andreina Pagnani per uno dei maggiori testi di Shaw, « Il dilemma del dottore » (« The Doctor's Dilemma »), avvalendosi della regia di Guido Salvini.
Durante i mesi buii dell'occupazione nazista di Roma, De Sica, come si sa, dirige, su scenaggiatura di Zavattini, *La porta del cielo*, un film che costituisce l'anello di congiunzione fra le ricerche realistiche dei giovani autori cinematografici degli anni di guerra e l'esplosione, nell'Italia liberata, del neorealismo. Ma il quotidiano lavoro al film, dilatato nei tempi per tenere occupata la gente che altrimenti sarebbe stata costretta a seguire il cinema della RSI a Venezia, non impedisce a De Sica di partecipare il 18 dicembre 1943 all'Argentina ad uno spettacolo d'eccezione in morte di Renato Cialente. « Goldoni e le sue sedici commedie nuove » di Paolo Ferrari offre il pretesto, con le moltissime parti a disposizione, a tutto il teatro italiano di riunirsi in memoria dell'attore scomparso; intorno al protagonista Betrone sono infatti Ruggeri, Cervi, Almirante, Ruffini, la Da Venezia, la Morelli, la Pagnani, Tòfano, De Sica, Silvani; e pur di partecipare Viarisio e Stoppa accettano di fare poco più che delle « comparsate ».
Nel 1944, dopo la Liberazione di Roma, mentre nella Capitale il conflitto è terminato ma al nord ancora impera la Repubblica di Mussolini, Vittorio De Sica rileva la guida della compagnia drammatica di Isa Miranda, sostituendo Gualtiero Tumiati alla direzione artistica e Carlo Lombardi quale primo attore[35]. Sono anni di sopravvivenza, più che di ripresa, con pochissimo denaro, scarse possibilità di « tournées » fuori Roma per le difficoltà di comunicazioni in un tronco d'Italia sotto occupazione militare.

[35] Dobbiamo queste notizie alla cortesia di Alfredo Guarini e di Isa Miranda. Prima che Vittorio De Sica ne rilevasse la direzione, la compagnia era stata la prima il 2 settembre (con « Tovarich ») ad essere autorizzata a lasciare Roma per recitare a Napoli liberata.

Nella stessa Roma, è difficile trovare un teatro, dato che molti sono requisiti per gli spettacoli per le truppe d'occupazione. La compagnia non propone perciò alcuna novità e fonda un repertorio su copioni collaudati, in funzione della personalità della Miranda rinforzata dal richiamo e dall'esperienza di De Sica, con a fianco un altro buon attore di cinema e di teatro, Roldano Lupi. « Zaza » di Berton e Simon è naturalmente di rigore, fresco essendo nel pubblico il ricordo dell'ottimo film con la Miranda che aveva seguito l'esordio registico di Renato Castellani. Seguono un Molnár ripreso dal repertorio della Pavlova, il « Tovarich » di Deval, « Ho sognato il paradiso » di Cantini e « La piccola fonte » di Roberto Bracco. La critica, pur giudicando favorevolmente i vari spettacoli, ne sottolinea l'occasionalità; né, dati i tempi, si poteva onestamente pretendere di più. Le interpretazioni di Vittorio De Sica risultano, in questo ritorno alla scena, più cesellate, più profonde. Sandro De Feo ritiene che egli sia, nella commedia di Deval, « il migliore 'generale consorte' apparso finora nei "Tovarich" da noi rappresentati » [36] e così analizza l'ottima prova in Molnár (« Giochi al castello »): « Ha capito nelle sfumature più minute, ha capito con gusto e con cuore questa tragicommedia dell'amor geloso, e le rapidissime alternative del personaggio affidatogli: pomposo nell'umana effusione con l'amico al primo atto, umano e sincero quando, malgrado la pompa dell'uniforme, si dimentica nella scena di seduzione del secondo atto, rassegnato e simpaticamente vile nel terzo, egli ci ha dato una delle prove più amene e sottili della sua bravura » [37].

In attesa di tempi migliori, ed impossibilitati ad uscire da Roma durante l'ultimo inverno di guerra, alcuni attori, come ai tempi di Za Bum, offrono ai romani per il Natale '44 una rivista, « Ma dov'è questo amore? », firmata da Vittorio Metz, altro collaboratore del « Bertoldo » e futuro direttore del « Candido », che si cela sotto il pseudonimo di Clan. La formazione ha per titolari Elsa Merlini, De Sica e Melnati, a cui si aggiungono la "soubrette" Elena Giusti, il ballerino Harry Feist (che nello stesso periodo interpreta per Rossellini il cinico ufficiale nazista di *Roma città aperta*), Gianni Agus, Bettarini. Nello zibaldone ricompaiono come non fossero passati tre lustri, un regime e una guerra mondiale, gli « sketches » e le canzoncine tipo « Ludovico » di Za Bum, con De Sica, che già pensa a *Sciuscià*, che recita in paglietta le vecchie facezie rimbalzato prontamente nel gioco da Melnati. Malgrado la presenza d'un regista di firma come Ettore Giannini, lo spettacolo non uscì dall'occasionalità. Ma dopo Pirandello e Sheridan, Shaw e Molnár, De Sica appare in questa prova svogliata

[36] Sandro De Feo: *Poltrona rossa - Le dannate di New York* in « Star », Roma, anno I, n. 10, 14 ottobre 1944.
[37] Sandro De Feo: *Poltrona rossa - Il ridicolo pietoso* in « Star », Roma, anno I, n. 13, 4 novembre 1944.

« scialbo e convenzionale »[38], né poteva essere diversamente. L'anno seguente, l'Italia tutta libera entra finalmente nella pace. Terminate le stagioni provvisorie, a Roma uno dei maggiori registi cinematografici italiani, Alessandro Blasetti, vuole misurarsi nel teatro e allestisce una propria compagnia stabile al romano Teatro delle Arti, che unisce i più bei giovani nomi della prosa e del cinema: oltre a De Sica, ci sono Valentina Cortese, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Lupi, Maria Mercader, Anna Proclemer, Dina Sassoli. Vengono annunciati tre spettacoli: « Il tempo e la famiglia Conway » di Priestley, « Ma non è una cosa seria » di Pirandello e « Concerto di sera » (« Music at Night ») ancora di Priestley. Quest'ultimo, che avrebbe dovuto essere interpretato da De Sica, dalla Cortese, da Tullio Carminati, da Vivi Gioi e da Olga Villi, non ci risulta sia stato poi messo in scena. Con Priestley ed in particolare con « Il tempo e la famiglia Conway », siamo ad un ripensamento dei motivi cechoviani con sensibilità moderna, una famiglia borghese che scivolerà verso il fallimento senza marcate tragedie ma di cui l'autore fa emergere lo strazio con la geniale trovata di sovvertire il tradizionale ordine cronologico degli avvenimenti. Spettacolo di complesso, fu composto da Blasetti lavorando severamente sul materiale umano a disposizione ed ottenendo fra gli altri da De Sica « una dolcezza tutta interiore (...), una specie di allegrezza in sordina »[39]. Più decisivo era per l'attore lo spettacolo successivo, il Pirandello di « Ma non è una cosa seria ». E' uno dei testi meno facili del drammaturgo siciliano perché, come per « Liolà », se ne può scambiare la vicenda esteriore per una commedia brillante e tenersi alla superficie badando soltanto alla perfezione del meccanismo teatrale; senza, insomma, far risaltare l'interiorità, l'amarezza, il fondo di tragedia che serpeggia dietro il matrimonio « per burla » dell'impenitente libertino Memmo Speranza. Negli anni dorati della popolarità a poco prezzo, De Sica aveva già affrontato il personaggio di Memmo Speranza sullo schermo, nel film di Mario Camerini che rimane fra le cose meno riuscite del regista proprio per la scorrevole superficialità di lettura del copione pirandelliano, ridotto a commediola soltanto divertente. Ora Blasetti ripigliava lo stesso duo di interpreti del film di nove anni prima, De Sica e la Cegani, e ne cavava uno spettacolo non soltanto vivo di ritmo ma anche profondo di significato, dove l'attore viene apprezzato per un Memmo Speranza « assai fino »[40].

Intensa è nel medesimo periodo la presenza dell'attore sullo scher-

[38] Mercutio: *Palcoscenico minore - Ku-Klux-Clan* in « Star », Roma, anno I, n. 21, 30 dicembre 1944.
[39] Sandro De Feo: *Poltrona rossa - La rovina degli anni* in « Star », Roma, anno II, n. 13, 21 aprile 1945.
[40] Sandro De Feo: *Poltrona rossa - Enrico e Gasparina* in « Star », Roma, anno II, n. 16, 12 maggio 1945. De Sica l'aveva già portato sulla scena durante la guerra con la Rissone, con esito discusso della sua interpretazione.

mo (ma non nei film da lui diretti). La sua fisionomia di interprete risulta adesso ambigua, vista nelle platee dei cinematografi. Per un verso i produttori, malgrado l'età (45 anni nel 1946), ritengono tuttora rassicurante la vecchia immagine del De Sica brillante (*Lo sbaglio di essere vivo* di Bragaglia dalla commedia con cui De Benedetti torna al teatro dopo il periodo dell'esilio razziale), dall'altra ne coltivano i successi di palcoscenico (*I nostri sogni* di Betti diviene nel '43 un film di Vittorio Cottafavi; de *L'ippocampo* si è detto). Il nuovo De Sica attore cinematografico che fra troppi film (anche confusi di data, poiché alcune pellicole girate nello scorcio della guerra escono dopo la Liberazione e sono prese per nuove) con fatica va emergendo, è però quello acquisito dalle ultime stagioni di palcoscenico, misurato, dolce, triste, non di rado patetico, drammatico senza esagerazioni sul versante tragico. In *Abbasso la ricchezza* di Righelli (1946) è al fianco della Magnani un persuasivo poveraccio così come in *Natale al campo 119* (1947) di Francisci, ma con la sua supervisione, è un intenso prigioniero di guerra. Il patetico è più avvertibile nella nuova versione del dramma di Bracco *Sperduti nel buio* firmata da Camillo Mastrocinque nel '47 e in *Cuore* (1948) di Duilio Coletti, dal libro del De Amicis (il suo maestro impregnato di socialismo umanitario gli vale un « Nastro d'argento »).
Nel 1946 si forma la compagnia « Spettacoli Effe » De Sica-Gioi-Besozzi, l'ultima compagnia di prosa di cui egli sia capocomico. E' curioso, e forse rimarca la divaricazione fra la carriera cinematografica in ascesa e quella teatrale giunta al termine, che di nessuno dei tre spettacoli allestiti De Sica si riserbi la regia. Luchino Visconti firma infatti quella del « Matrimonio di Figaro » finalmente messo in scena dopo il veto fascista di sei anni prima, in una "lettura" assai discussa per le sue forzature verso il balletto ma certo di grande risalto spettacolare, dove la parte di Figaro appartiene di diritto ad un De Sica "prodigo, ma a cavallo tra l'umanità e una festosità da 'animatore' di 'féerie' "[41]. Se nel secondo spettacolo, l'amarognolo « Cocu magnifique » di Crommelynk, protagonista, con la regia di Mario Chiari, è Nino Besozzi, De Sica domina nel terzo, la novità statunitense di William Saroyan « I giorni della vita » (« The Time of Your Life »). Si trattava del saggio di diploma in regia all'Accademia d'Arte Drammatica del giovane Adolfo Celi, che De Sica e Besozzi avevano recuperato, offrendo a Celi di portarlo, con la loro compagnia, a dimensioni professionali. Il clima è quello poetico-dolceamaro di Saroyan, particolarmente intonato alla simpatia del mondo culturale italiano, pilotato in ciò da Vittorini e da Pavese, verso l'America democratica e sociale del « New Deal »: un impasto di situazioni a mezz'aria, di sentimenti, di rimpianti, di invettive, di sogni, in un

[41] Vinicio Marinucci: *Lettera da Roma* ne « Il Dramma », Torino, nuova serie, n. 6-7, 1-15 febbraio 1946.

bar di quartiere dove è simbolicamente rappresentata l'Unione. « Centro di questo fluttuare di casi e di uomini, delle gioie e delle tristezze di ognuno, è sempre Joe. Egli siede al bar ininterrottamente, perdendosi nei sogni, offrendo da bere, compagno ad ognuno nel bere. Le sue riflessioni sono insieme umoristiche e liriche (...) » e De Sica descrive « con molta aderenza » questo Joe « accorato apostolo e tenero fratello di ogni uomo » »[42]. E' interessante rilevare che a questa messinscena si collega uno dei primi esperimenti « ante litteram » di decentramento teatrale. Il 1° giugno 1946, infatti, per iniziativa della Casa della Cultura, che ha accolto una proposta di Giancarlo Pajetta, « I giorni della vita » viene rappresentato a Sesto San Giovanni per gli operai[43]. Purtroppo però la compagnia De Sica-Gioi-Besozzi, con i suoi tre allestimenti di grande impegno sia qualitativo che di costo, si trova presto in difficoltà. E per l'ultima volta, De Sica è costretto ad allestire in fretta e furia all'Olimpia di Milano, lo stesso teatro dove era naufragata e risorta la compagnia Salvini nel '30, una rivista, naturalmente di Biancoli e Falconi, il cui titolo risulta emblematico: « Ah, ci risiamo! ». E qui finisce per sempre la presenza regolare dell'attore sulle scene, che apparirà sporadicamente nel '47 al festival veneziano del teatro della Biennale in un Goldoni briosamente curato da Renato Simoni (« L'impresario delle Smirne ») dove De Sica appare « decorativamente burlesco nei panni di un virtuoso tronfio e canoro »[44], ed ancora nel '49 in uno spettacolo d'eccezione a Roma in morte di Gherardo Gherardi (« Lettere d'amore ») con la regia di Salvini. A molti anni di distanza il nome di Vittorio De Sica comparirà infine nel 1961 su una locandina teatrale, e sarà l'unica volta che vi comparirà ufficialmente come regista. Si tratta della ripresa del Pirandello a lui più caro, « Liolà », allestita dalla compagnia del Teatro Mediterraneo di Napoli di Lucio Ardenzi, dove egli cederà al più giovane Achille Millo il ruolo di protagonista, non partecipando come attore. Spettacolo di estrema vitalità, acceso nei colori veramente solari delle scene di Frigerio e dei fondali di Guttuso, esso rischiò tuttavia di smodare al vitalismo un po' esteriore che è, come abbiamo detto più sopra, uno dei rischi facili nella messinscena di questo testo (come, del resto, di tutto il Pirandello « folklorico »).

Dal 1946, dopo lo scioglimento della compagnia « Spettacoli Effe », De Sica appartiene al cinema e vi appartiene come autore. Di lì a poco esce *Sciuscià*, nel '48 *Ladri di biciclette*. Benché acclamato in tutto il mondo come un maestro, riconosciuto incontestabilmente con Rossellini e Visconti fra i grandi registi del

[42] Vito Pandolfi: *Commedie nuove: I giorni della vita* ne « Il Dramma », Torino, nuova serie, n. 11, 15 aprile 1946.
[43] cfr. in proposito dichiarazione di De Sica ne « Il Dramma », Torino, nuova serie, n. 15, 1946.
[44] Eligio Possenti: *I rusteghi e L'impresario delle Smirne di Carlo Goldoni* ne « Il Dramma », Torino, nuova serie, n. 42-43-44, 1° settembre 1947.

nuovo cinema del dopoguerra, De Sica non abbandonerà mai, però, il lavoro dell'attore, che gli servirà per sopravvivere nei periodi difficili (quando *Ladri di biciclette*, per esempio, si rivelava un insuccesso commerciale e gli faceva chiudere le porte dei produttori) ma che costituirà anche il complemento di una vocazione. Nel molto che De Sica ha interpretato sullo schermo da uomo maturo e da vecchio c'è il dozzinale, il frettoloso, il facile, ci sono le parti di carattere e le parti — poche — da protagonista, i personaggi autorevoli e le rapide « partecipazioni straordinarie ». Sempre sorregge un mestiere via via più scaltrito, e di anno in anno vagliato dal filtro dell'ironia. Il patetismo dei film da quarantenne è rimpiazzato da toni più netti nei film dei decenni successivi: il tragico, il comico, il brillante (ma in chiave diversa da quella del 1932).
Sfogliando l'album di questa intensa attività, molti titoli lasciano un ricordo durevole. In *Buongiorno, elefante* o *Sabù principe ladro* (1952) di Franciolini è un maestro imbarazzato dall'ingombrante regalo di un elefante fattogli da un principe indiano, e nel disegno divertito di quel personaggio in quella buffa situazione (non priva di aperture su situazioni umane reali) si avverte l'eco dell'intesa fra De Sica, anche produttore e quasi certamente supervisore del film, e Zavattini, soggettista e cosceneggiatore. In *Altri tempi (Zibaldone n. 1)* (1952) di Blasetti, egli carica di strali satirici l'esasperata retorica di un grande avvocato napoletano « fin de siècle » sulla base di un racconto di Eduardo Scarfoglio (« Il processo di Frine »). Qualche riserva avanzò la critica per la sua prestazione di coprotagonista in un film francese che pure era nelle corde di chi con la giusta vena aveva recitato Molnár. Ci riferiamo a *Madame De...* (« I gioielli di Madame De... », 1953) di Max Ophüls, dal delicato romanzo di Louise de Vilmorin. De Sica, rileva Giulio Cesare Castello, « a parte lo sforzo che deve imporsi per aderire alla linea di eleganza, di 'classe', propria di un nobile diplomatico della 'belle époque', offre un apporto piuttosto discontinuo, in cui al naturale 'charme' della sua chioma argentea, fa da contrappeso un eccesso (...) di riserbo, una sorta di episodico imbarazzo, di non costante convinzione »[45]. Il film di Blasetti gli riaprì una carriera come attore che l'età sembrava avergli precluso, quello di Ophüls gli diede come attore prestigio anche all'estero. Venne subito dopo *Pane, amore e fantasia* (1953) di Comencini, e De Sica fu di nuovo prigioniero di un successo fin eccessivo. Sui cascami del modo neorealista di fare cinema, l'industria aveva costruito una commedia all'italiana di ambienti popolari, contadini o cittadini (in questo caso, di quartiere), dove primeggiavano le « maggiorate fisiche », le robuste dive degli anni '50. In *Pane, amore e fantasia*, subito divenuto capofila di una serie

[45] Giulio Cesare Castello: *Film di questi giorni - I gioielli di Madame De...* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 122, 30 novembre 1953.

dal titolo ricorrente, De Sica disegnava con spirito un maturo maresciallo dei carabinieri di paese che corteggiava senza successo l'appetitosa « bersagliera » impersonata da Gina Lollobrigida.
Seguono sulla metà degli anni '50 vari buoni incontri con i personaggi della letteratura: basti per tutti il giocatore rovinato ideato da Marotta che De Sica attore e regista ripropone ne *L'oro di Napoli* in un disperato duello con un ragazzino, ma si potrebbe citare la triste e garbata « Scena all'aperto » di Marino Moretti che De Sica e la Cegani recitano in *Tempi nostri* (1953) di Blasetti, le figure moraviane (il simpatico ladro di *Peccato che sia una canaglia* ancora di Blasetti, ed ancora *Racconti romani* di Franciolini), cechoviane (*Il matrimonio* di Petrucci), hemingwayane (*A Farewell to Arms*). Particolarmente congeniale all'attore, portato dall'età a predilegere le figure ambigue di lestofanti di buon cuore o di giocatori o di falsi ricchi, risultò *Montecarlo/ The Monte Carlo Story* di Taylor e Lastricati, da lui supervisionato e forse in realtà diretto, dove guida con Marlene Dietrich uno straordinario duetto di grande recitazione formando con l'attrice una coppia di inguaribili giocatori alla « roulette ». Su altro registro il padre millantatore di Sordi in *Un italiano in America* si imprime nel ricordo per la mancata denuncia di un fallimento che il personaggio ha latente nella coscienza e si rifiuta di far emergere. Ma il De Sica attore più importante rimane negli ultimi anni senza dubbio il doppiogiochista de *Il Generale Della Rovere* (1960) di Rossellini, un personaggio fatto maturare per gradi, povero imbroglione e sfruttatore di donne agli inizi e poi via via cresciuto alla tragedia, ad una sua paradossale fedeltà alla truffa che lo porta alla morte.

De Sica attore è dunque una faccia di una fisionomia complessa, di un autore che ha sempre ambito a migliorare ma senza mai gettarsi davvero il passato alle spalle. Preparava *Sciuscià* e canticchiava « Ludovico » nelle riviste della Roma '44 e della Milano '46, firmava *Umberto D* e nello stesso '53 componeva il facile « cliché » divistico del maresciallo di *Pane, amore e fantasia*. Ma fra cento contraddizioni, arresti e ripensamenti, fra scelte innovatrici e concessioni alla tradizione, anche il De Sica attore mantiene sino all'ultimo una notevole importanza, giungendo fino a collaborare con le esperienze di « horror » grottesco dell'avanguardia ex underground di Warhol e Morrissey. Resterebbe poi da analizzare, ma è altro discorso, quanto l'attore è servito al regista per plasmare i suoi interpreti; e molte volte in un gesto, un tic, un batter di ciglia d'un divo anche molto tipico è dato di cogliere il suggerimento del maestro, il modello che quel divo aveva di fronte ed a cui si era acconciato. Recitare per De Sica rimaneva il modo di comunicare, far recitare bene era una componente essenziale per uno stile che si affidava nell'autore, più che al materiale plastico dei vecchi teorici, al materiale uomo.

LA NAISSANCE D'UN CINEASTE

Jean A. Gili

L'oeuvre de Vittorio De Sica, longue, diverse, importante quantitativement — une trentaine de films sur une durée d'environ trente cinq ans —, marquée par des sommets exceptionnels, s'articule schématiquement en trois périodes: l'expérience néo-réaliste, les films qui la précèdent, les films qui la suivent. Il est clair que de *Sciuscià* (1946) à *Umberto D.* (1952), en passant par *Ladri di biciclette* et *Miracolo a Milano,* De Sica connaît une sorte d'apogée. Ces quatre films — point de vue confirmé par une vision récente — constituent un des portraits les plus justes de l'Italie d'après-guerre, un portrait où « la tendresse et l'amour », pour reprendre les mots d'André Bazin [1], n'altèrent pas la précision du constat social et l'implicite revendication politique. Après 1951, en butte à des difficultés multiples, De Sica est emporté par le reflux général d'un certain cinéma italien; son oeuvre ne retrouvera plus jamais l'unité qui la caractérisait pendant l'immédiat après-guerre même si certains des films tournés pendant la période qui va de *Stazione Termini* (1953) à *Il viaggio* (1974) témoignent encore d'une inspiration en éveil injustement passée sous silence par une critique innattentive. Reste enfin ouvert le problème des « années d'apprentissage », ces années pendant lesquelles, de 1940 à 1944, De Sica réalisa six films.

C'est sur ce « primo tempo » quelque peu négligé par les exégètes — même si une place importante est toujours réservée à *I bambini ci guardano* — que nous voudrions revenir. Il y a là en effet un moment essentiel dans la carrière de De Sica — et aussi de choix dans le domaine existenciel —, un moment où l'acteur adulé du public choisit d'élargir son champ d'expression. L'heureux interprête d'innombrables comédies — notamment celles de Mario Camerini — pouvait se limiter à une carrière de « divo ». Or, sans doute parvenu à un moment de plus grande exigence personnelle — il approche de la quarantaine — et quelque peu

[1] Cfr. André Bazin: « Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme », Paris, Les Editions du Cerf, 1962, p. 24.

mécontent de certaines de ses prestations comme acteur[2], De Sica choisit de se lancer dans la mise en scène. A partir de 1940 se développe alors une attitude d'approfondissement progressif qui conduit De Sica à passer de la comédie légère à une tonalité plus grave. C'est le moment où se mettent en place les grandes lignes d'un style et où se font les premiers choix fondamentaux. Ce sont les années aussi où naît la collaboration — décisive pour le futur — avec Cesare Zavattini.

Deux comédies de débutant

Les débuts de De Sica comme metteur en scène s'effectuent dans le droit fil de ses expériences antérieures au théâtre et au cinéma. De Sica porte à l'écran deux oeuvres théâtrales, une pièce d'Aldo De Benedetti pour *Rose scarlatte* (1940), une autre de Laszlo Kadar pour *Maddalena zero in condotta* (1941). Quant au style adopté, il provient directement des films tournés sous la direction de Camerini ou encore de Baldassare Negroni, Amleto Palermi ou Nunzio Malasomma.
Dans un système de production qui ne confie la réalisation d'un film qu'à un technicien confirmé, De Sica tourne *Rose scarlatte* avec la supervision de Giuseppe Amato. Le cinéaste confie d'ailleurs: « Siccome era il mio primo film come regista, Peppino Amato garantì a Rizzoli, che ne era il finanziatore, che, per quello che riguardava i movimenti di macchina, la tecnica di cui io forse non disponevo, ecc., ci avrebbe pensato lui. In questo appunto consistè il suo apporto. Ma la recitazione la diressi io »[3]. L'analyse du sujet du film[4], au travers du résumé qu'en donnent le « Segnalazioni Cinematografiche »[5], montre clairement qu'il s'agit d'une de ces comédies sentimentales typiques pendant les années du fascisme. Une femme se croyant délaissée par son mari tombe amoureuse d'un inconnu; celui-ci n'est autre que le mari qui cherche à éprouver la fidélité de son épouse. Ce thème de l'adultère — menaçant ou accompli — a fourni la situation de base autour de laquelle s'est développé tout le théâtre de boulevard et tout ce pan de cinéma qui en est directement issu. De fait, dans ce premier film, De Sica n'innove en rien; il applique des recettes éprouvées et obtient des résultats non moins éprouvés. La critique de l'époque ne manqua pas de souligner les mérites du film et

[2] Notamment dans *Manon Lescaut* (1939) de Carmine Gallone.
[3] Rapporté par Francesco Savio: « Ma l'amore no », Milano, Sonzogno, 1975, p. 302.
[4] « Nous tenons à préciser que de tous les films de De Sica de cette période, *Rose scarlatte* est le seul que nous n'ayons pas vu. Il semble d'ailleurs que le film n'existe plus en Italie: à notre connaissance, seules les Cinémathèques de Madrid et de Berlin-Est possèdent une copie de *Rose scarlatte*.
[5] « Segnalazioni Cinematografiche », volume XII, anno 1939-1940, Roma, C.C.C., 1941, p. 116.

quant au public il ne dut pas se trouver dépaysé dans cette comédie de débutant puisqu'en plus de la mise en scène, De Sica s'était confié le principal rôle et que pour donner la réplique à la Française Renée Saint-Cyr, il avait également fait appel à Umberto Melnati son partenaire de tant d'autres films. Il reste enfin à souligner que même du point de vue de la signification morale de son entreprise, De Sica se conforme encore pleinement à l'athmosphère ambiante, cette athmosphère de répression morale directement issue de l'idéologie fasciste. A en croire le résumé que proposent de *Rose scarlatte* le « Segnalazioni Cinematografiche », le film se termine de la façon suivante: « La donna comprende tutto il pericolo della propria posizione e riconosce la propria leggerezza. Si precipita alla stazione, dove il marito sta per partire, e a lui si riunisce, perdonata e pentita »[6]. Si le film propose vraiment comme conclusion, l'image d'une femme repentie qui va chercher le pardon de son mari, on ne peut qu'y voir l'alignement de De Sica sur les valeurs les plus conformistes de la société de son temps: on est encore loin des analyses infiniment plus subtiles et profondes de *I bambini ci guardano* — les deux films ayant en commun de poser le problème de l'adultère[7].

Le second film de De Sica, *Maddalena zero in condotta* n'est pas sensiblement différent du précédent ni dans ses intentions ni dans ses résultats. De Sica continue dans la veine de la comédie brillante et porte à l'écran un des milieux caractéristiques de la cinématographie de cette période: le collège de jeunes filles (*Seconda B* de Alessandrini, 1934, *Ore nove lezione di chimica* de Mattoli, 1941, etc.), le collège come quintessence de la bonne éducation que doivent recevoir les jeunes filles afin de devenir les parfaites épouses de la classe dirigeante. Il faut sans doute trouver l'origine de cette veine du collège féminin dans la notoriété dont jouissait le collège de Poggio Imperiale à Florence, établissement que fréquentait la bonne société italienne (à commencer par la famille royale, puis par mimétisme la famille Mussolini). Ce thème sera d'ailleurs repris par Matarazzo dans *Il birichino di papà* (1942) mais dans une perspective nettement critique.
L'intrigue de *Maddalena zero in condotta* repose sur le mécanisme éprouvé du quiproquo. A partir d'une lettre de correspondance commerciale écrite dans un collège féminin dans le cadre des exercices de comptabilité, un industriel viennois vient en Italie pour y rencontrer l'auteur du message; en fait, il confondra l'élève et l'enseignante et après divers rebondissements finira par épouser l'enseignante, l'élève de son côté épousant le cousin de l'in-

6. « Segnalazioni Cinematografiche », cit., p. 109.
7. On peut se faire une idée de la manière dont était reçu le film en prenant connaissance du jugement du Centre Catholique Cinématographique publié dans les « Segnalazioni Cinematografiche » cit., p. 54: « Per quanto la vicenda sia impostata su di una supposta infedeltà, solamente intenzionale, la trama è condotta con discrezione. Il film, pertanto, risulta non nocivo e visibile in pubblica sala ».

dustriel. Dans la meilleure tradition des comédies brillantes, le double mariage apporte le happy-end attendu.
Très réussi du point de vue des règles du genre, *Maddalena zero in condotta* illustre bien tout ce que De Sica doit encore aux types de films qu'il a tourné comme comédien pendant les années trente. Certaines situations ne sont pas sans rappeler les films antérieurs de l'acteur De Sica, comme la réplique de Carla Del Poggio qui traîte De Sica de « mascalzone » où encore la scène où De Sica chante et fait danser Vera Bergmann dans un mouvement comparable au célèbre « Parlami d'amore Mariù » de *Gli uomini che mascalzoni*. De même, le personnage d'industriel viennois d'origine italienne est une dérivation du Mr. Brown — industriel américain également d'origine italienne — de *Due cuori felici* de Baldassare Negroni. Les deux personnages ont aussi en commun, dans le développement de l'intrigue, de venir en Italie pour y trouver l'amour et de repartir dans leur pays avec une jeune épouse d'origine modeste.
Ainsi, le deuxième film de De Sica baigne dans une athmosphère de légèreté, de drôlerie qui s'appuie sur une étude intelligente des caractères. Toute l'ambiance du collège est rendue avec beaucoup d'humour: un milieu « délicieux » de jeunes filles qui chahutent des professeurs tous plus ou moins ridicules avec la protection d'un concierge bienveillant qui les aide à échapper aux punitions. Nous sommes plongés dans le registre des « téléphones blancs »: les industriels et les femmes laborieuses ayant remplacé les princes et les bergères.
De Sica n'a pas encore franchi le pas qui le conduira à una meilleure insertion sociale de ses films. L'auteur en reste à un cadre de richesse, milieu de grande bourgeoisie refermée sur lui-même qui concède de temps en temps — par les chemins de l'amour — à quelque élément extérieur d'y pénétrer. En somme De Sica reste prisonnier des conventions et ce ne sont pas quelques notations ici ou là sur la tristesse sous-jacente des collèges féminins ou les frustrations du corps enseignant qui peuvent modifier le ton général du film.

Les débuts d'un approfondissement

Avec *Teresa Venerdì* (1941) et *Un garibaldino al convento* (1942) commencent à apparaître une attention plus riche de disponibilité humaine pour les personnages portés sur l'écran. De Sica, sans doute plus sur de ses moyens, choisit des sujets qui dénotent la volonté de prendre quelque distance avec les thèmes traditionnels de la cinématographie de cette époque.
Teresa Venerdì est exemplaire de ce changement d'attitude. D'un côté, le film véhicule des stéréotypes sociaux — le séducteur plus préoccupé d'aventures sentimentales que de dévouement à

son travail, la comédienne excentrique sans cesse prête à se lancer dans de grandes scènes de jalousie —, de l'autre, il introduit un lieu social — un orphelinat — qui n'est pas sans annoncer les options ultérieures.
De Sica, médicin couvert de dettes, accepte de fermer son cabinet pour devenir inspecteur sanitaire d'un orphelinat. Une des orphelines tombe amoureuse du docteur et, à travers une série de rebondissements au cours desquels Teresa réussit à écarter la maîtresse et la fiancée du praticien, le médicin et la jeune fille découvrent leur amour réciproque et décident de se marier. Sur ce canevas, assez simple dans ses lignes générales, De Sica construit un film riche de notations diverses. D'abord, il décrit avec beaucoup de précision l'orphelinat avec les jeunes filles qui rêvent à l'amour (Teresa récite devant les autres jeunes filles réunies sans surveillance dans un hangard un extrait de « Romeo et Juliette »), orphelinat que préside avec tout le paternalisme inhérent à ce type d'institution une marquise de la meilleure société.
De Sica oppose avec vigueur deux milieux sociaux qui s'excluent violemment au travers de deux personnages de jeunes filles, Teresa l'orpheline et Lilli la fille d'un industriel; l'une, par exemple, est obligée par punition de travailler dans les cuisines de l'institution tandis que l'autre écrit dans une atmosphère d'adulation familiale qui lui ôte tout esprit critique et en fait un être gaté et capricieux, de petites poésies stupides. La superficialité et l'inconsistance humaine des uns renvoient à la pauvreté et à la misère sociale des autres. De Sica insiste au passage sur la dureté des moeurs italiennes qui condamnent les enfants abandonnés à porter des noms infâmes: la pauvre Teresa, d'abord recueillie par des artistes forains, a été placée pour huit ans dans un orphelinat après la mort de ceux-ci et a reçu le nom de « Vendredi » come l'esclave de Robinson Crusoë. Ainsi, malgré le ton général de comédie, le film met clairement à jour l'existence d'une structure sociale qui repose sur les inégalités les plus criantes. La pauvre orpheline qui s'est enfuie du collège-prison craindra même tellement d'y retourner qu'elle préférera aller s'employer chez un boucher. Ainsi avec *Teresa Venerdì,* De Sica commence à mettre à jour la grande attention humaine qui caractérisera toute son oeuvre ultérieure. Son sens du récit trouve ici sa pleine mesure pour introduire les premiers éléments d'un discours critique vis à vis d'une société qui s'exprime dans l'exclusion des déshérités. Déjà perce la volonté de faire surgir un monde meilleur où l'opposition riche-pauvre déboucherait sur un peu plus de justice sociale. Le mariage du médecin et de l'orpheline dans son contenu traditionnel d'happy-end qui apporte une fausse solution à des problèmes autrements plus graves ne doit pas faire illusion. Dès *Teresa Venerdì,* De Sica se range du côté des opprimés et ceci sans la moindre ambiguité.
Enfin *Teresa Venerdì* témoigne d'incontestables recherches stylis-

tiques qui soulignent l'autonomie grandissante du metteur en scène par rapport aux modèles dominants. De Sica commence dans ce troisième film à s'affranchir des schémas narratifs qui constituent l'essentiel du cinéma dont il s'est inspiré jusque là. *Teresa Venerdì* marque aussi l'apparition d'un montage plus élaboré avec des actions parallèles qui s'enchaînent par des coupes nettes. Ainsi la scène où Anna Magnani danse avec un groupe de comparses dans une revue théâtrale est liée sans solution de continuité à une scène dans la cour de l'orphelinat: les enfants font la ronde et reproduisent le même mouvement que celui des danseuses entrevues précédemment. Par ailleurs, et c'est peut-être l'élément le plus marquant par rapport aux films ultérieurs, De Sica commence à exprimer son sens de l'ellipse: de nombreuses scènes de l'action ne sont pas montrées à l'écran mais simplement suggérées, ainsi l'épisode des fiançailles de De Sica aver Lilli, la jeune fille riche. Le cinéaste découvre le sens du raccourci narratif qui permet d'éviter des séquences inutiles à l'action pour concentrer son attention sur des moments clefs sur lesquels il devient possible d'apporter des informations plus complètes. Ainsi, alors même que n'a pas encore débuté la collaboration décisive avec Zavattini, De Sica démontre une maîtrise stylistique dont il ne se départira plus dans ses oeuvres suivantes à commencer par *I bambini ci guardano* où l'on retrouve le même sens du raccourci, du suggéré, c'est à dire cet art de ne pas montrer tous les événements et d'atténuer l'expression pour faire naître au contraire un signifié plus fort.

Un garibaldino al convento marque une nouvelle étape dans la carrière de De Sica dans la mesure où l'acteur, sans doute de plus en plus préoccupé par les problèmes de mise en scène, ne s'attribue qu'un rôle très secondaire — une brève séquence au cours de laquelle il incarne Nino Bixio — et confie à Leonardo Cortese un rôle qu'il aurait pu tenir lui-même. Le film est placé sous le signe de la nostalgie: même si une grande partie de l'histoire se déroule dans l'athmosphère légère d'un collège pour jeunes filles de bonne famille, le fait qu'il s'agisse d'un vaste flash-back situe le récit au niveau constant du souvenir. Au début du film une grand-mère raconte à deux de ses petites filles un moment de sa vie, presque cinquante ans plus tôt, alors qu'elle n'avait que seize ans. En ce temps là, son espièglerie et son indiscipline l'avaient conduite au collège de Santa Rossana, un établissement tenu sévèrement par des religieuses. Pendant le film une brève séquence nous ramène à la grand-mère qui raconte ses souvenirs à ses petites filles émerveillées. A la fin du film, l'on revient une dernière fois au temps présent du récit.
Une lecture superficielle de l'oeuvre pourrait n'y voir qu'une histoire assez proche dans son esprit de *Maddalena zero in condotta,* le personnage interprété dans les deux films par Carla Del Poggio nous y invitant. Il est certain que De Sica ne néglige pas les aspects

spécifiques d'un film qui est « aussi » une comédie. Toute une partie des épisodes qui se déroulent dans le collège — les petites mesquineries entre pensionnaires, le « chahuts » au réfectoire, les secrets échangés au dortoir — n'ont d'autre finalité que d'introduire une athmosphère « légère ». De même, tout ce qui relève des rapports entre une vieille marquise méprisante et un gros bourgeois tellement épris d'elle qu'il l'a aimé en silence pendant dix huit ans et qu'il lui a dédié quatre gros volumes de vers, appartient au même registre de la comédie. Toutefois, au delà des épisodes envisagés dans leur singularité, c'est l'ensemble du film qu'il faut prendre en considération et il nous appartient de tenir compte de tous les éléments qui le composent. Déjà le choix de situer l'action à l'époque du Risorgimento ne correspond pas — comme dans d'autres films de cette période — à une volonté décorative: le XIXè siècle de De Sica n'est pas sur l'écran pour permettre quelque exercice calligraphique avec robes à crinolines et intérieurs raffinés. De Sica situe son film dans le royaume de Naples au moment de l'épopée garibaldienne pour décrire une société en crise et pour exalter le mouvement libérateur qui s'empare de l'Italie. D'un côté, une marquise dédaigne l'amour que lui porte un bourgeois parce qu'ils n'appartiennent pas à la même classe, de l'autre la fille de la marquise lit secrètement des livres de Ugo Foscolo et adhère au mouvement garibaldien. Le jardinier du collège, un patriote acharné, cache des fusils en vue de l'insurrection prochaine; il dresse des merles à siffler « Fratelli d'Italia ». Toute une structure sociale se craquèle devant nous. L'histoire du garibaldien blessé qui se cache dans la maison du jardinier à l'intérieur du collège et qui retrouve parmi les pensionnaires sa fiancée devient une histoire emblématique: la jeunesse des protagonistes — même la toute jeune Carla Del Poggio veut devenir patriote — renvoie à la volonté de secouer un monde finissant. Lorsque le jardinier, le garibaldien et sa fiancée sont assiégés et mitraillés par les soldats, ils chantent l'hymne de l'Italie nouvelle et insistent sur une phrase: « L'Italia s'è desta! ». Ainsi, de manière feutrée, *Un garibaldino al convento* s'inscrit dans le courant de ces films[8] qui au début des années quarante se servaient d'une histoire située à l'époque du Risorgimento pour parler de l'oppression et d'une lutte de libération. Il n'est pas jusqu'à l'attitude du gouverneur bourbonien dans le film de De Sica qui ne soit la critique de l'opportunisme politique d'une certaine classe dirigeante: après avoir assisté à la déroute de ses soldats, le gouverneur félicite les garibaldiens pour leur courage...

Un garibaldino al convento est donc un film plus grave qu'il n'en a l'air et cette gravité au plan collectif se retrouve dans le domaine individuel: l'histoire d'amour entre Maria Mercader

8. Cfr., par exemple, *Piccolo mondo antico* (1940) de Mario Soldati.

et Leonardo Cortese devient une histoire de deuil. Avec le sens du raccourci que nous avons déjà souligné dans *Teresa Venerdì*, De Sica clôt son récit intérieur sur la séparation des deux amoureux: mais leur « à bientôt » se transforme en un « a jamais ». Dans l'épilogue, cinquante ans plus tard, la jeune femme devenue vieille porte dans un médaillon la photo de son fiancé à qui elle est toujours restée fidèle. Ce n'est que par le dialogue que nous apprenons que peu de temps après leur séparation au collège de Santa Rossana, le jeune homme a été tué dans un engagement avec les forces bourboniennes. Dès lors le film a atteint son ton spécifique fait de nostalgie pour la jeunesse enfuie, de tristesse diffuse mélée au bonheur d'avoir connu un amour si exclusif qu'il a survécu aux vicissitudes de l'existence. *Un garibaldino al convento*, dans ce passage subtil de la légèreté à la gravité, appartient à ces œuvres réussies dans le registre si difficile de la comédie dramatique. A n'en pas douter, De Sica n'est plus très loin de la maîtrise complète de ses moyens expressifs.

Un premier grand film

Dans la filmographie de De Sica, *I bambini ci guardano* (1943) constitue un premier aboutissement où toute une série de choix antérieurs trouvent leur épanouissement logique. De Sica abandonne complètement le champs de la comédie pour opter sans détours — comme cela se pressentait dans les films précédentes — pour le drame à forte conotation sociale. Pour accentuer un choix irréversible, et dans la ligne de *Un garibaldino al convento*, De Sica acteur se retire pour se consacrer complètement aux problèmes de la mise en scène et pour effacer tout l'aspect rassurant que véhiculait son personnage. De plus, autre charnière fondamentale, De Sica choisit de préparer son scénario avec Cesare Zavattini — rencontre heureuse qui donnera au cinéma une des associations cinéaste-scénariste les plus prestigieuses de toute l'histoire du septième art. De Sica et Zavattini se sont connus en 1935 à Vérone pendant le tournage de *Darò un milione* de Mario Camerini; en 1939 ils projettent de réaliser un film ensemble mais l'entreprise échoue. Toutefois les deux hommes ont eu le temps de se lier d'amitié et s'estiment réciproquement. De Sica demande à Zavattini de revoir brièvement le scénario de *Teresa Venerdì*. Avec *I bambini ci guardano* commence le vrai travail de collaboration.
Inspiré d'un roman de Cesare Giulio Viola, *I bambini ci guardano* aborde le thème de l'enfant malheureux parce qu'élevé dans un milieu familial désuni. Un couple se défait sous le regard d'un enfant qui en souffre et qui sera finalement la principale victime de la séparation. D'une histoire banale qui pourrait n'être qu'un

mélodrame sans relief, De Sica a tiré un film profond et accablant pour toute une structure sociale. Le cinéaste et ses scénaristes ont choisi de situer leur histoire dans le cadre de la petite bourgeoisie — choix nouveau par rapport aux films précédents —, cette petite bourgeoisie que le fascisme avait flatté dans tant de productions réconfortantes. De Sica au contraire décape un univers en le soumettant au regard d'un enfant qui dans son innocence même n'épargne aucune attitude mensongère. Au début du film, la mère après avoir rencontré son amant quitte le domicile conjugal et abandonne son mari et son enfant; ce dernier va être balloté entre divers lieux dont il saisi chaque fois l'hypocrisie sous-jacente. La sœur de la mère, une couturière, est la maîtresse d'un « commendatore »; la grand-mère de l'enfant, assez dure pour celui-ci, vit avec une jeune fille qui la nuit va rejoindre son amant sous les yeux de Pricò qui ne s'est pas endormi. La mère revient au foyer lorsque l'enfant tombe malade. Tout semble rentrer dans l'ordre et enfant et parents partent passer des vacances à Alassio. Demeurée seule dans la station balnéaire après que son mari est rentré à Rome pour reprendre son travail d'employé de banque, la mère revoit son amant, l'enfant les surprend et s'enfuit. Ce sont des carabiniers qui le ramènent le lendemain matin à la pension de famille. La mère le raccompagne alors à Rome et part définitivement avec son amant. Le père, incapable de surmonter son chagrin, confie l'enfant à une institution religieuse et se suicide: Pricò, enfermé dans son chagrin refuse d'embrasser sa mère venue le voir et repart dans la solitude des immenses couloirs avec un des prêtres chargés de son éducation.

A suivre les principaux épisodes du film, il semblerait que l'œuvre soit une dénonciation unilatérale de l'égoïsme des adultes vis à vis des nécessaires exigences de l'enfant. De fait, certains analystes du film ont encore plus accentué cette manière de voir les choses en proposant une lecture unilatérale qui ferait de la mère l'unique responsable du drame. A cet égard le résumé que donne du film le « Segnalazioni Cinematografiche » du Centre Catholique Cinématographique mérite d'être rapporté tant il constitue le schématisation extrême du film: « La vicenda descrive le avventure di una donna disonesta moglie di un bravo impiegato di banca e madre di un grazioso bambino, la quale dopo aver vergognosamente abbandonato la casa una prima volta, e dopo aver ottenuto dal marito il perdono, torna a fuggire col suo amante provocando il suicidio del marito che non può rassegnarsi a perderla e lo strazio del povero bimbo il quale guarda, vede, giudica e soffre con la disperazione della sua piccola anima dischiusa per la prima volta al lume della cattiveria umana »[9]. De telles lignes

[9] « Segnalazioni Cinematografiche », volume XIX, anno 1944-1945, Roma, C.C.C., 1946, p. 54.

ne laissent planer aucune ambiguïté: la mère, présentée comme une femme malhonnête, est condamnée sans appel tant sa conduite est honteuse!
I bambini ci guardano ne serait pas un grand film si les choses y étaient si simples et si un problème aussi complexe que l'adultère y était ramené aux dimensions dérisoires d'un manichéisme pour roman-photo. Tout le film au contraire baigne dans une atmosphère nuancée qui souligne les diverses responsabilités: le mari, être faible enfermé dans une quotidienneté sans invention qui est la plus sûre destruction d'un couple vivant; l'épouse, belle et désirable, déchirée entre l'amour pour son fils (et sans doute aussi un attachement profond pour son mari) et une passion violente pour un amant qui ne lui laisse aucun moment de répit. Celui-ci n'hésite pas à la poursuivre jusque dans son appartement lorsque le mari est à son travail, jusqu'à Alassio où elle essaye d'oublier en partageant les joies simples des vacances en pension de famille avec les baignades et le mari qui dispute des parties de boules acharnées. En somme, une femme qui ne s'est pas parfaitement accomplie et qui trouve dans une aventure « amoureuse » le supplément de bonheur dont elle a besoin pour vivre.
Toutefois dans une société d'ordre moral — cet ordre moral que les régimes fascistes érigent en impératif absolu — un tel comportement ne peut qu'être répréhensible, scandaleux même. L'art de De Sica et de Zavattini, c'est de montrer le poids de l'idéologie dominante qui trouve ses plus zélés défenseurs dans ce qu'on appelle aujourd'hui la majorité silencieuse. Dans l'immeuble où habite le couple, les voisins épient et se tiennent prêt pour tous les commérages; une femme vient demander du sel ou des allumettes pour constater l'absence de l'épouse infidèle et se hâter d'aller colporter une nouvelle « à sensation »; à Alassio, les estivants surveillent le bon ordre des couples, se répendent en bavardages malveillants lorsque la femme restée seule accepte d'aller danser, réprouvent et condamnent celle-ci lorsque l'enfant fait sa fugue; lors du suicide du mari, tous les voisins se pressent comme pour se repaître du drame et condamner « l'infidèle ».
Ce type de description aide à mieux comprendre la puissance de subvertion de *I bambini ci guardano*. En plein fascisme — certes sa fin n'est plus très éloignée —, De Sica et Zavattini font preuve d'un singulier courage en développant leur drame selon trois axes formellement bannis de l'écran italien depuis que s'est appesantie sur le cinéma une censure de plus en plus contraignante:
— l'enfance malheureuse: dans l'Italie fasciste, il n'y a que des enfants heureux au service de la Louve;
— les couples désunis: dans l'Italie fasciste, les familles sont unies et procréent. Si l'adultère existe, il n'est admis que pour l'homme; l'adultère de la femme est le comble du scandale car

il est destructeur de la famille et qu'il remet en cause la prééminence masculine;
— le suicide: dans l'Italie fasciste, le bien-être général ne peut que faire disparaître une conduite propre aux démocraties occidentales (« se suicider, c'est être anti-fasciste! »).

I bambini ci guardano dénonce l'ordre moral ambiant et ses ravages, il met à nue une société qui secrète une répression sexuelle particulièrement vive à l'égard des individus et notamment de la femme: pour elle il n'est guère d'autre possibilité que d'être vierge, mère ou « putain ». De fait, la mère de Pricò sera jugée par la collectivité des biens pensants et rangée sans rémission dans la troisième catégorie. Dans l'atmosphère pesante du fascisme finissant, ce n'est pas un hasard si c'est précisément contre la répression sexuelle que se sont manifestés les premiers films qui annoncent en clair la venue du néo-realisme. *Quattro passi fra le nuvole* pose le problème des filles mères. *Ossessione* le problème de l'adultère, du meurtre d'un époux devenu trop gênant et même, de façon plus allusive, de l'homosexualité [10]. De Sica et Zavattini se situent dans ce courant, ils participent des efforts entrepris pour faire sauter les vérous d'incompréhension qu'a imposé la morale fasciste. Peut-être que pour réapprendre la liberté fallait-il dénoncer l'idéologie dominante avant d'aborder la critique plus radicale des aspects économiques, sociaux, politiques du fascisme? En somme, la critique des superstructures avant celle des infrastructures.
L'histoire de Pricò ne devient un drame aussi destructeur que parce l'histoire se déroule dans un univers où les êtres sont privés de liberté et enfermés dans une réthorique morale qui ne leur laisse aucune possibilité de choix. La séparation du couple, pour douloureuse qu'elle soit dans la plupart des cas, devient ici le départ d'un désastre qui affecte toute la cellule familiale. L'adultère de la mère et l'impossibilité de choisir autre chose que la fuite avec l'homme aimé entraîne la réaction insensée du mari: dans un milieu intolérant qui exerce toute sa force de persuasion pour accentuer les effets secondaires du drame, le mari ne peut conserver sa dignité que par le suicide; sa douleur est autant le fait du désarroi qui est le sien après avoir été quitté par son épouse que le refus d'affronter ses responsabilités par rapport à son fils et par rapport à son entourage; d'une certaine manière, son geste est aussi une façon de rendre sa liberté à sa femme dans une société où n'existe pas le divorce. Son suicide est tout à la fois l'expression de sa douleur affective et des contraintes sociales qui pèsent sur lui.
Quant à l'enfant, il est lui aussi victime de ces mêmes contraintes.

[10] Intéressant comme description d'un milieu populaire, *Fari nella nebbia* (1941) de Gianni Franciolini a par contre une vision de l'adultère particulièrement conformiste.

Son geste final — il refuse de se jeter dans les bras de sa mère — est à la fois très courageux et en même temps déjà marqué par l'adhésion à une morale qui l'empêche sinon de pardonner à sa mère du moins d'accepter le lien affectif qui le lie à celle-ci.
I bambini ci guardano est sans doute au début des années quarante, le film italien qui propose le reflet le plus pénétrant de la société dans laquelle il a muri. *Quattro passi fra le nuvole* reste plus marqué par le schéma traditionnel des comédies populaires. Quant à *Ossessione*, il trouve une partie de ses sources dans le cinéma français et dans la littérature américaine. *I bambini ci guardano* est le résultat d'une maturation originale dans un contexte étroitement lié à un temps et à un lieu: il n'est pas jusqu'à l'utilisation des décors qui ne conditionne le drame et n'en rende compte au niveau de l'expression. Ainsi, la famille de Pricò vit dans les faubourgs de Rome, dans ces quartiers sans âme où de grands immeubles impersonnels secrètent une atmosphère oppressante. Dans ces faubourgs, l'inhumanité du paysage renvoit à une sorte d'inhumanité du tissu social: l'immeuble collectif favorise une promiscuité qui permet aux voisins de faire régner l'ordre moral. De même, la station balnéaire d'Alassio continue à fonctionner sur le même mode oppressif: les vacances ne sont qu'artificiellement un moment de liberté. La pension de famille, la plage, la salle des fêtes sont autant de lieu où l'individu demeure soumis aux pressions du groupe social auquel il appartient. Le mari parti, les autres vacanciers demeurent en place pour exercer le même pouvoir de contrôle que les voisins de l'immeuble de Rome. Enfin, l'institution religieuse dans laquelle est placé l'enfant après le départ de la mère, porte dans sa structure même — escaliers monumentaux, vastes salles aux décorations pesantes — l'ambiguïté de la protection offerte par l'église: d'un côté le pensionnat est un lieu d'accueil pour les enfants, de l'autre son architecture magnifie l'acte d'altruisme et lui donne sa signification profonde faite de paternalisme et de refus de la liberté individuelle. A cet égard, l'uniforme dont on charge les pensionnaires confirme s'il en était besoin la prééminence du caractère d'oppression sur une véritable disponibilité humaine.
I bambini ci guardano marque aussi une progression décisive dans l'acquisition par De Sica d'un langage cinématographique autonome. Un certain nombre de solutions expressives trouvent ici leur aboutissement. Les traits que l'on avait relevé dans *Teresa Venerdì* — l'emploi de la litote, de l'ellipse — se développent de façon cohérente. Le drame des personnages ne donne jamais lieu à des scènes grandiloquantes; avec une étonnante pudeur et une économie de moyens remarquable, De Sica suggère plus qu'il ne montre. La mère vit les déchirements de sa passion amoureuse sans qu'à aucun moment le film ne bascule dans une représentation à l'écran qui détruirait l'équilibre des sentiments qui est celui de l'œuvre; le couple se meurt dans un climat où l'on pressent

le drame sans en voir les effets théâtraux; l'enfant enfin — et c'est sans doute là que se situe le mieux l'intuition du film — vit le déchirement au niveau du regard: spectateur bouleversé d'un drame qui le dépasse, il est la victime qui n'a pas besoin d'extérioriser son désarroi pour que toutes les nuances n'en soient pas moins finement perceptibles au niveau de son comportement. Ce sens du dire qui dépasse la simple énumération des éléments inscrits dans l'image trouve son moment le plus fort dans la mort du père: la volonté allusive de De Sica atteint son point culminant dans un suicide qui n'est pas montré mais simplement indiqué par le rassemblement des voisins attiré par l'odeur de la mort et du scandale. Posant de front la question du suicide — sujet tabou dans la cinématographie fasciste — De Sica exprime avec une intensité exemplaire les différentes données du problème: par sa technique allusive non seulement il rend compte d'un fait mais encore en livre toutes les conséquences au niveau des protagonistes et de l'entourage. L'événement n'est plus une donnée brute mais une pièce dans une continuité; il est moins un fait en soi que le point de convergence entre tout ce qui le précède (et qui l'explique) et tout ce qui le suit (et qu'il conditionne).

Il faut insister enfin sur l'habileté de De Sica à mettre en scène les rapports entre les personnages en utilisant les ressources de la profondeur de champs. Dans un film sur le regard, le cinéaste utilise les différents plans de l'espace pour lier les personnages par les lignes imaginaires qui courent d'un visage à l'autre. A de multiples reprises, toute la scène est battie sur les rapports entre les parents ou les adultes au premier plan et l'enfant plus loin dans le décor ou sur le rapport inversé de l'enfant au premier plan et les protagonistes en arrière plan. Ce type d'utilisation trouve son emploi la plus remarquable dans la séquence finale du film lorsque la mère va voir Pricò pensionnaire du collège religieux. La rencontre a lieu sur trois plans: au fond le prêtre qui s'occupe de l'enfant, au premier plan la bonne de dos, entre les deux la mère et l'enfant face à face. L'enfant vient se jeter dans les bras de la bonne puis se dirige vers sa mère et au lieu de l'étreindre continue en direction du prêtre qui l'attend; l'enfant s'éloigne alors en compagnie du prêtre tandis que sa mère en plan moyen et la bonne en gros plan près de la caméra le regardent partir. Ainsi, sans qu'ait été échangée une parole explicative des sentiments des uns et des autres, la disposition des corps dans l'espace — autrement dit les options de la mise en scène — rend parfaitement compte de la rupture de l'enfant d'avec sa mère, la douleur de celle-ci et le rôle ambigu d'une institution religieuse qui n'essaie pas de rapprocher l'enfant de la mère mais plutôt de défendre des valeurs morales qui sont en partie à la base de sa nécessité sociale. Ici l'Eglise se comporte davantage en conservatoire d'une idéologie qu'en structure authentiquement charitable.

La chute du fascisme en juillet 1943 a pour conséquence de perturber gravement la production cinématographique. Après *I bambini ci guardano*, De Sica reste quelques mois sans travailler, puis, pour échapper à une offre de Goebbels qui voudrait que le cinéaste aille à Prague réaliser un film de production allemande, il accepte une proposition du Centre Catholique Cinématographique: un film d'inspiration religieuse sur un pélérinage au sanctuaire de Loreto. Avec Zavattini, devenu désormais son scénariste attitré, il développe le sujet — d'autres scénaristes interviennent également dans la préparation du film, notamment Diego Fabbri — et il réalise *La porta del cielo* pendant les mois de l'occupation allemande de Rome, c'est à dire pendant l'hiver 1943-1944. Le film sortira sur les écrans en novembre 1944, quelques mois après la libération de la ville.
Dans cette période troublée qui va de juillet 43 à avril 45, De Sica appartient donc au groupe des cinéastes qui ont refusé de suivre la cinématographie fasciste dans ses errances septentrionales. De Sica et ses collaborateurs ont sauvegardé, en refusant de suivre le régime de Salò, leur dignité d'artiste et d'homme. C'est sans doute dans cette perspective que s'explique aussi l'exceptionnelle richesse de la distribution des principaux rôles: Marina Berti, Maria Mercader, Elli Parvo, Carlo Ninchi, Giovanni Grasso, Roldano Lupi, Massimo Girotti.
La porta del cielo présente un certain nombre de personnages qui effectuent un voyage de Rome à Loreto pour aller demander une grâce à la Madone. Le train qui les conduit devient une sorte de microcosme de la misère humaine et, sans qu'il ne soit jamais fait allusion à la situation du temps — la guerre —, il est facile de comprendre que le film renvoit aux malheurs d'un pays ravagé par les combats. Par ailleurs, il est certain que bien que produit avec des fonds ecclésiastiques, le film prend quelque liberté vis à vis d'une stricte obédience religieuse. Le film véhicule plus un message d'espoir en l'homme que d'espoir en Dieu; il exprime la nécessaire entraide humaine plutôt qu'un espoir en un miracle qui ne viendra pas. De plus, De Sica introduit une distance critique vis à vis du principe même de ces pélérinages pieux. C'est dans ce sens que va sa présentation de la comtesse qui organise le voyage: une femme autoritaire qui a davantage une attitude de pouvoir qu'une attitude de pitié — ne dit-elle pas à un moment: « La charité a besoin d'ordre! ». De fait, une fois terminé, le film ne fut pas pleinement apprécié par ses commanditaires.
Du point de vue de la carrière ultérieure de De Sica, il faut également noter que le film élargit le discours social du cinéaste. Si jusque là l'auteur s'était borné à mettre en scène les milieux fortunés (noblesse, grande bourgeoisie), ou les milieux de la petite bourgeoisie (employés de bureau), avec *La porta del cielo*,

De Sica aborde de front la présentation de personnages d'origine modeste (certes Teresa Venerdì était orpheline et pauvre mais elle vivait dans un collège et elle était coupée de son milieu social d'origine). Le film s'ouvre sur un quartier populaire de Salerne — sans doute filmé à Rome —, un jeune infirme, accompagné de sa sœur plus âgée, se prépare à aller à Rome afin d'y rejoindre le train des pélerins pour Loreto. Plus loin, deux ouvriers (Carlo Ninchi et Massimo Girotti) se rendent également à Loreto. Un flashback tourné à l'intérieur d'une usine nous explique les raisons de ce voyage: à la suite d'une imprudence, Girotti a été gravement blessé et a perdu la vue. Ninchi, indirectement responsable de l'accident, guide son ami dans ce voyage destiné à implorer la grâce de la Madone. A côté d'autres personnages d'origine sociale différente, De Sica commence donc à porter sur l'écran la misère des pauvres: la dureté de la condition ouvrière, les accidents de travail, la douleur des enfants dont l'infirmité est bien plus économique que physique, constituent autant de thèmes nouveaux dans une œuvre en voie de continuel enrichissement. Ainsi, malgré des limites bien précises inhérentes aux conditions de travail, *La porta del cielo* n'est pas un moment inutile dans la filmographie de De Sica: pour la première fois, le cinéaste prend en considération des types sociaux qui constitueront après la guerre la base de son univers dramatique.
Tourné dans des conditions de grande précarité matérielle, utilisant comme studios les souterrains de l'église San Bellarmino (on y installa un wagon de troisième classe prêté par les Ferrovie dello Stato) et l'intérieur de la basilique San Paolo (devenue pour l'occasion le sanctuaire de Loreto), *La porta del cielo* est aussi l'occasion pour le cinéaste d'expérimenter un travail loin du confort des studios bien équipés [11]. Là aussi, l'expérience ne sera pas inutile pour l'avenir.

Au terme d'une période de cinq ans, de 1940 à 1944, le comédien Vittorio De Sica a profondément muri et s'est progressivement transformé en cinéaste pleinement maître de ses moyens. Son experience de metteur en scène l'a conduit de la comédie brillante au drame, des intrigues sentimentales situées dans le milieux de la fortune aux tragédies quotidiennes du peuple des faubourgs et des quartiers déshérités. Par ailleurs, la fin du fascisme et la guerre ont également créé un climat propice à une maturation, à une prise de conscience et à l'affirmation d'une responsabilité individuelle. Comme le note De Sica lui-même: « L'expérience de la guerre fut déterminante pour nous tous. Chacun ressentit le désir fou de jeter en l'air toutes les vieilles histoires du cinéma italien, de planter la caméra au milieu de la vie réelle, au

[11] Sur les conditions de tournage de *La porta del cielo*, on peut lire les souvenirs du chef-opérateur du film, Aldo Tonti: « Odore di cinema », Firenze, Vallecchi, 1964, pp. 97-102.

milieu de tout ce qui frappait nos yeux atterrés. Nous cherchions à nous libérer du poids de nos fautes, nous voulions nous regarder en face, et nous dire la vérité, découvrir ce que nous étions réellement, et chercher le salut »[12].
A la fin de la guerre, Vittorio De Sica, toujours en étroite collaboration avec Cesare Zavattini, est prêt à participer activement à la saison néo-réaliste et à lui apporter, par sa description chaleureuse des exclus — sciuscià, chômeurs, sous-prolétaires et même petits-bourgeois ruinés —, une contribution essentielle.

12 « La Table ronde », 149, mai 1960, texte reproduit in Pierre Leprohon: « Vittorio De Sica », Paris, Seghers, 1966, pp. 105-109.

LA CITTA' E LO SPAZIO

Franco La Polla

Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens?

Michel Butor, « L'emploi du temps »

Il decennio dal 1946 al 1956 presenta nel cinema di De Sica[1] caratteristiche meno facilmente rilevabili in altri momenti — precedenti e posteriori — dell'attività del regista. Intanto, è il periodo delle sue cose migliori: *Sciuscià, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Umberto D.* si distanziano di soli due anni l'uno dall'altro. Inoltre, esso rientra, soprattutto per i quattro film citati, in quella linea estetica cinematografica a torto o a ragione definita neorealista (pure, si potrebbero concepire film esteticamente più diversi non dico di *Caccia tragica* e *Ladri di biciclette* — tutto sommato, opere di autori differenti — ma persino degli adiacenti *Miracolo a Milano* e *Umberto D.*?). E la lista dei possibili denominatori comuni potrebbe proseguire.
Ma in termini di presenza non imposta, epperò quasi ossessiva (nel senso, almeno, in cui Jean-Paul Weber intende l'ossessione sottesa a un'opera[2]) nella sua immanenza, nella sua presenzialità apparentemente indifferente ma in sostanza significante in una prospettiva di (spesso variata) iterazione, un'innegabile protagonista non dei film ma del cinema di De Sica in questo periodo è la Città, insieme a ciò che dialetticamente e strutturalmente le si oppone. Naturalmente una statistica ci direbbe che lo sfondo urbano non è certo prerogativa del cinema di De Sica: basti pensare, per Rossellini, a *Roma, città aperta* o *Germania anno zero* (ma anche, molto più tardi, *Era notte a Roma*, tutto giocato sulla presenza-assenza del tema[3]).
Del resto, per il cinema di un dopoguerra non è certo strano che lo sguardo, volta a volta o contestualmente, impietoso, triste, « og-

[1] Va da sé, una volta ancora, che quando nel testo compare il nome di De Sica ad esso va sempre idealmente affiancato quello di Zavattini, anche se sarebbe ormai il momento di fare un serio studio filologico delle componenti squisitamente zavattiniane nel cinema di De Sica.
[2] Cfr. Jean-Paul Weber: « Genèse de l'oeuvre poétique », Paris, Gallimard, 1961 e « Domaines thématiques », Paris, Gallimard, 1963, *passim.*
[3] Bazin avrà anche ragione quando definisce la città italiana « teatrale e decorativa », ma è chiaro che il discorso relativo all'ambiente urbano nel cinema neorealista include aspetti e motivazioni di ben altra portata. Cfr. André Bazin: « Qu'est-ce le cinéma? IV. Une esthétique de la réalité: le néoréalisme », Paris, Les Editions du Cerf, 1962, p. 24, nota 1.

gettivo » o addirittura, e paradossalmente, surreale della macchina da presa neorealista si muova in un ambiente urbano. Termometro del costume e del progresso, o quanto meno del mutamento, la città è per ovvie ragioni la prima entità umana e geografica a risentire nel modo più vistoso e atroce della barbarie bellica. Ma non è tanto l'origine sociologica e psicologica di questa presenza che qui ci interessa, seppure in seguito avremo modo di utilizzare anche quest'ottica. La città nel cinema di De Sica in questo periodo sarà presente anche per queste ragioni, ma quel che importa è che essa assume un ruolo che a ben vedere non è esterno, ma, pur sotto le pieghe del narrato, tematicamente centrale.
Senza ovviamente voler togliere nulla al cinema di De Sica come una certa critica ce lo ha porto e commentato, potrebbe rivelarsi utile una lettura in questa chiave nel senso in cui Freud proponeva una lettura del sogno che tenesse ampiamente in conto quel che del sogno usualmente si perde per il puro fatto che già lo si possiede: sfondo o particolare, il contenuto latente è dietro di esso, pronto a parlare, solo che si voglia decifrare l'elementare linguaggio dell'evidenza.
Che nel decennio indicato — ma in certo modo anche al di qua e al di là di esso — il cinema di De Sica sia un cinema urbano è un fatto incontestabile. Pure, non va dimenticato che la matrice di quella poetica che per comodità definiremo brevemente neorealista mostra spesso un'evidente « côté » rurale: da Vergano a De Santis non poche volte è la campagna a dominare la scena, un ambiente per lo più semplice, immediato, dimesso, a volte dialetticamente evidenziato da un termine oppositivo (vedi, ad esempio, i signori di campagna — del resto non a caso compromessi con i nazisti — in *Il sole sorge ancora*). Lo stesso film di Visconti più direttamente assimilabile al neorealismo (ma che al tempo stesso lo supera in modo decisivo), *La terra trema*, si svolge in un ambiente del genere. E la campagna ritorna più di una volta in un altro regista dagli interessi preminentemente urbani come Rossellini, da *Paisà* a *Francesco giullare di Diò*.
Ma quel che più importa è il fatto che in questi registi il tema urbano, quando compare, è affrontato con il sospetto e la sfiducia di una cultura, di una visione del mondo i cui affetti sono decisamente legati a una ricerca di semplicità e di valori che la città non può dare. E persino in un film la risoluzione positiva del cui problema sembra connessa a uno sfondo urbano come *Viaggio in Italia*, in realtà è una cultura sostanzialmente tradizionale e rurale che catalizza la riconciliazione dei due protagonisti (pensiamo naturalmente alla sequenza della processione). Il discorso è grosso e investe un campo che va oltre l'opera di De Sica e che coinvolge non tanto la poetica quanto la matrice culturale del neorealismo [4].
E purtroppo dobbiamo fermarci a questo punto.

[4] Ci sembra quindi che Bazin non colga il bersaglio ponendo il rapporto

Ora, non crediamo vi sia dubbio — e proprio questo tenteranno di dimostrare queste pagine — che la persistente immagine della città nel cinema di De Sica partecipi, con stilemi, temi e sfumature tutte particolari, di questa più ampia sfiducia nei confronti della morale, della cultura e in genere della sociologia urbana caratteristiche del cinema neorealista. Poco importano qui le ragioni individuali del fenomeno, anche se non a caso sia De Sica che Zavattini provenivano originariamente da ambienti certo più vicini a una cultura rurale (Sora e Luzzara) che cittadina. Rossellini, al contrario, era romano e Visconti milanese. Il problema, lo si vede, va ben oltre il singolo caso.

Specificamente, il cinema di De Sica si offre, in termini spaziali, come un'opera strutturata su una serie di opposizioni sostanzialmente tutte riconducibili ad una fondamentale: *Spazio aperto/Spazio chiuso* (o, se si vuole, « reclusione »/« libertà »). Fin da *Sciuscià* (1946), i cui titoli di testa si snodano sullo sfondo immobile della prigione per ragazzi e la cui prima sequenza presenta, al contrario, una immagine di libertà campestre, di spazi aperti e naturali (della quale la corsa fra i cavalli è il vistoso emblema), l'opposizione è la dominante che polarizza ogni singola opera ed insieme tutto il « corpus » dell'intero periodo in questione. D'altro canto, non va dimenticato che essa già si intravedeva in opere precedenti: si pensi a *Teresa Venerdì* (1941) o allo stesso *Un garibaldino al convento* (1942). Se la città, e ciò che le si oppone, è, come vedremo, lo sfondo generale del cinema di De Sica, l'ossessione della reclusione ne è un'immagine rappresentativa e significante. Il cellulare che trasporta in *Sciuscià* i due amici — mentre, si noti, all'esterno un gruppo di bambini corre felice nel gioco — tornerà anche in *Miracolo a Milano* (1950) e per certi versi nello stesso *Umberto D.* (1952), quando il protagonista si avventura nella penosa odissea del canile. Collegio, cellulare o prigione, il luogo della reclusione è senza dubbio un'ossessione costante. Ma essa trova altre immagini per esprimersi oltre a quelle, per così dire, istituzionali. In *Sciuscià*, dopo il processo, gli imputati ormai ritenuti colpevoli lasciano sotto scorta l'ampio cortile del tribunale per incanalarsi in una sorta di buio cunicolo che li porterà di nuovo nella prigione. In *Stazione Termini* (1953) i due amanti, scortati da poliziotti e ferrovieri, vengono condotti, dopo essere stati sorpresi nel vagone vuoto, al commissariato della stazione attraverso quella specie di « discesa agli inferi » che è il buio sottopassaggio. In un certo senso, e con implicazioni ben più ampie, lo stesso avviene all'inizio di *Umberto D.* quando le jeep della celere costringono i dimostranti, spauriti e disorganizzati, ad imboccare un vicolo stretto e in ombra abbandonando la piazza soleggiata della dimo-

fra città e campagna, nel cinema neorealista, in termini cronologici, quando invece il problema va comunque affrontato in termini contestuali. *Ibid.*, p. 46.

strazione, ormai preclusa dai veicoli della polizia che di traverso ne sbarrano l'entrata.
Si noterà che collegio, cellulare o prigione, così come polizia e tribunale, sono comunque luoghi o fatti istituzionali, emanazioni « sociali » tese in un modo o nell'altro a limitare la libertà di individui spesso profondamente liberi. La città, insomma, nella sua organizzazione e nei suoi aspetti « reclusivi » diventa termine di opposizione nei confronti dell'individuo. In questo senso, forse, non è casuale che in *Ladri di biciclette* (1948) gli unici ad aiutare fattivamente, anche se inutilmente, il derubato siano proprio i netturbini, là dove praticamente nessuno presta attenzione al suo dramma. Anzi, proprio in *Ladri di biciclette* tutta la seconda parte del film è giocata sull'opposizione fra la disperazione del protagonista e l'atmosfera festosa catalizzata dalla partita di calcio cui in più di un momento dell'opera vien fatto esplicito riferimento (ne accennerà lo stesso Ricci chiedendo al figlio informazioni sulla squadra del Modena: ottimo correlativo oggettivo della sua estraneità all'avvenimento e all'atmosfera rilassata e festosa che esso comporta). La città, insomma, è del tutto indifferente, anzi potenzialmente ostile, al dramma di Ricci, dai singoli alle istituzioni (commissariato, sindacato e associazione di carità compresi). I netturbini sono gli unici a differenziarsi da questo atteggiamento proprio in virtù della loro funzione (pratica, ma soprattutto simbolica): quella di addetti alla pulizia della città, coloro che non si limitano — come per la polizia — a una presenza intimidatoria ma anche — almeno in un caso come quello del furto in questione — impotente, o ad una azione sostanzialmente garante della persistenza delle strutture tradizionali della società, come è quella dell'associazione di carità. I netturbini se da un punto di vista realistico sono coloro che meglio degli altri conoscono la città per ovvie ragioni professionali, da un punto di vista simbolico sono coloro che presiedono alla sua pulizia, che in qualche modo incidono con il loro lavoro sul volto dell'agglomerato urbano, che della città, insomma, garantiscono un quotidiano mutamento tale da renderla sempre uguale a se stessa, e in modo sostanzialmente positivo, nel suo aspetto esteriore, che è quello che loro compete (e si ricordi la loro presenza, meno incidente, è vero, ma non per questo casuale, anche in *Miracolo a Milano*).
I netturbini, dunque, non si pongono affatto come antitetici allo individuo proprio perché istituzione per così dire « esterna » alle strutture della città (ma a questo punto è più che evidente che il termine « città » sta per « società »). Non istituzione sociale « tout court », quindi, ma semplicemente istituzione che non partecipa delle finalità conservative e in ultima analisi repressive della organizzazione sociale (fatta salva, ovviamente, nel film l'istituzione del sindacato [5]).

[5] Come afferma molto giustamente Bazin, « l'indifference du syndicat est

Questa repressività è manifesta, ad un livello tutto particolare ed esemplare, in un film purtroppo tutt'altro che riuscito come *Stazione Termini*[6]. Il film che fa coincidere il tempo reale col tempo narrativo (vecchio sogno zavattiniano!), inscena uno spazio urbano « in assenza »; ovvero, la stazione diventa a poco a poco nelle immagini che la qualificano una piccola città con i suoi luoghi caratteristici: l'ufficio postale, l'ospedale (il pronto soccorso), il ristorante, il bar, il commissariato. C'è persino — ma per poco — uno spazio privato nella sequenza del vagone abbandonato. Ed inoltre non mancano tutti i tipi nevrotici e alienati dell'« entourage » urbano: l'impenitente e risibile dongiovanni, la famiglia numerosa, la famiglia di emigrati, i sacerdoti (qui stranieri — come del resto, ma con ben altra funzione, in *Ladri di biciclette*[7] —: dopotutto siamo in una stazione internazionale), i carabinieri, persino quel simbolo nazionale che è la bandiera (anzi, parecchie bandiere). E' una piccola città, o addirittura una piccola Italia, fatta di macchiette ma anche di rispetto per l'autorità (si veda la sequenza dell'arrivo al commissariato ferroviario) e soprattutto di « moralità ». Non per nulla il bel faccione onesto di Gino Cervi nella parte del commissario, da tutti riverito al suo arrivo, non si limita a chiedere i documenti ai due malcapitati, ma aggiunge domande sulla situazione familiare della donna: è sposata? ha dei figli? E' la voce della coscienza, certo, ma anche la voce della città e dell'istituzione che schiaccia l'adultera alle sue responsabilità. E' il punto finale di tutta una serie di ostacoli che la stazione-città ha posto ai due amanti clandestini. Al ristorante non si può restare perché non è ancora aperto, dal bar è meglio andarsene perché, dice Giovanni, « c'è troppa gente », nel vagone si è addirittura fermati dalla polizia; per non dire di tutti i piccoli intoppi seminati, magari in termini di comicità (ma anche di dramma), davanti ai due protagonisti. Il loro amore, insomma, è un crimine, proprio perché non è istituzionalizzato. L'unico momento di pace e tenerezza concesso ai due il film non lo mostra, sostituendo la scena con un campo lunghissimo aperto sullo spazio del tramonto nell'unica direzione in cui la macchina da presa non può incontrare la stazione-città, quella verso cui si dirigono i treni in partenza; così come l'unico momento di pace e di tenerezza per i due protagonisti di *Il tetto* (1956) sarà anch'esso sullo sfondo riposante di un tramonto liberato dalla città.

Così, ancora una volta, la città è lo spazio dell'estraneità, della alienazione, della repressione e spesso dell'ingiustizia e della sopraf-

normale et justifiée, car les syndicats travaillent pour la justice et non pour la charité ». *Ibid.*, p. 50.

[6] Sul fallimento del film valga per tutti il breve e acuto commento di Guido Aristarco in André Bazin: « Vittorio De Sica », Parma, Guanda, 1953, pp. 31-34.

[7] Su questa funzione ha visto ancora giusto André Bazin: « Qu'est-ce que le cinéma? », cit., p. 50.

fazione. In una dimensione che ha il sapore dell'apologo è ciò che ci ripete *Miracolo a Milano*, con quella sua oleografia del capitalismo disegnata in stile disneyano; e lo spazio che la contraddistingue non si presta certo a equivoci. Il palazzo di Mobbi, ampio, slanciato verso l'alto secondo imponenti linee verticali di marca architettonica fascista sembra indicare un'altezza irraggiungibile dalla povera gente delle baracche, alla cui esistenza reale Brunella Bovo — nel film una di loro — si rifiutava a suo tempo di credere, un'altezza che invece verrà raggiunta e di gran lunga superata nella famosa sequenza finale con i barboni librati su una Milano che mostra soltanto qualche tetto e l'immancabile immagine della guglia più alta del Duomo, destinati a un cielo che di sicuro non è il paradiso della classe operaia né tantomeno quello del credente, ma soltanto un ideale, fiabesco spazio alternativo nel quale la sopraffazione del potente non potrà più avere la meglio sul povero, come invece era stato persino nell'Anticittà di Totò. Pure, l'esperienza di questa Anticittà non va sottovalutata. *Miracolo a Milano* in generale, anzi, si presenta come momento essenziale nell'« iter » spaziale del cinema di De Sica. Si noterà per prima cosa come il teatro di ogni cosa semplice e vera, di ogni sincerità naturale, è regolarmente situato nell'area esterna alla città [8]. Il film si apre su una periferia semirurale e il gioco di Lolotta e di Totò in una delle primissime sequenze è proprio quello di saltare su una piccola città finta posta sul pavimento della casa. La città vera, del resto, è connotata in modo alquanto esplicito: la si vede la prima volta in occasione del passaggio del carro funebre della vecchia Lolotta, e ciò che la qualifica molto presto è un'immagine di furto e di inseguimento (il ladro e i carabinieri). Una città che mostra i più vistosi squilibri: Totò passa, uscito dal collegio, davanti a un gruppo di operai al lavoro (un lavoro duro, sporco, ingrato) e la sera stessa davanti alla Scala fra uno scintillio di toilettes, un'esibizione di benessere e di scostante ricchezza. Non a caso Totò stabilirà facilmente un contatto con i primi, mentre con gli altri si limiterà alla distante ammirazione del semplice nei confronti del ricco, lui che trova naturalissimo salutare affabilmente gli estranei che gli passano accanto, suscitando irosi commenti [9].

E dunque, la città dell'umile non è quella del ricco. Essa va conquistata metro per metro: lo dimostrano bene le sequenze al Prenestino di *Il tetto*. Ma non — e qui è un punto importante —

[8] E vengono in mente le parole di Mumford: « Il sobborgo riesumò superficialmente il sogno della democrazia jeffersoniana, quasi cancellata dalle tendenze oligarchiche del capitalismo, e presentò le condizioni essenziali alla sua attuazione: una piccola comunità di individui che si conoscono tra loro e che partecipano alla pari alla vita collettiva ». Cfr. Lewis Mumford: « La città nella storia », Milano, Ed. di Comunità, 1964, pp. 623-24.

[9] E sulla estraneità e l'anonimità programmatiche della città si leggano le chiare pagine di Harvey Cox: « La città secolare », Firenze, Vallecchi, 1968, nel cap. *La forma della città secolare*, pp. 38-59.

per assimilarvisi supinamente, bensì perché nella conquista dello spazio si esplichi un'essenziale « creatività » alternativa. *Il tetto* abbonda di panoramiche verticali ad indicare il tema fondamentale della « costruzione » (del resto necessariamente presente in un film che, dopo tutto, narra della vita di un muratore — e, detto per inciso, in questo senso il film è una piccola lezione sul concetto marxiano di alienazione). E' la storia dello spazio dell'umile, del suo fondamentale diritto ad esso in opposizione alla struttura capitalistica della città. E' la storia della ricerca e della costruzione dello spazio essenziale alla propria vita, al di là delle intenzioni stesse di uniformarsi a un modello sociale stabilito [10] (qui chiaramente indicato dal matrimonio, anche se non va dimenticato che in questo caso l'istituzione stessa viene problematizzata, negata dalla realtà sociale ed economica della società: non per nulla il padre della ragazza si oppone a un matrimonio fondato sul semplice sentimento e non garantito da una sicurezza economica iniziale). Ciò appare ancor più chiaro in *Miracolo a Milano*, nel quale lo spazio alternativo compare a dimensioni d'affresco: un'intera città viene eretta dai reietti della metropoli. E non per nulla essa viene eretta ai margini di questa. Quello, insomma, che costituiva la comunità caotica dei barboni come luogo di emarginazione diventa lo spazio « altro » da opporre alla città. Ogni rapporto, anzi, con lo spazio si configura in termini di alterità: si pensi alla scena in cui Totò apre per un bambino una porta dietro la quale non c'è nulla. La porta sembra la fragile, assurda linea divisoria di uno spazio vuoto. In realtà, quello che poteva essere un « gag » da film muto americano acquista un suo preciso senso simbolico: virtualmente la città alternativa è già costruita, Totò col suo gesto l'ha già istituita, fondata, « ideata » per i suoi compagni. Perché essa è la città della fantasia, e basta un gesto nello spazio vuoto per evocarla dal nulla. La fantasia, follia del povero, diventa realtà nel momento della sua costituzione [11]. Certo, i gesti sono simili, ma il sistema non può essere lo stesso: ogni luogo della città alternativa è un fatto culturale, indicato da un numero. Attraverso il numero i bambini imparano, è vero, ma al tempo stesso esso indica l'assenza — o forse il rifiuto? — non tanto dello spazio della città tradizionale e distaccata, ma piuttosto di una tradizione, di una « storia » [12].

[10] E' indicativo che l'unico luogo, l'unica casa (sia pur temporanea) che la coppia trova disponibile si presenti nell'ambito di un ritorno al paese natale della ragazza: si tratta, naturalmente, della casa della propria infanzia, e non a caso li riceve la madre cui, psicoanaliticamente, sempre si indirizza questo ritorno. Cfr. Gaston Bachelard: « La terre et les rêveries du repos », Paris, Corti, 1971, pp. 120-22.

[11] Come scrive molto bene Bachelard, « La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique », e ancora, « La maison, plus encore que le paysage, est "un état d'âme" ». Cfr. Gaston Bachelard: « La poétique de l'espace », Paris, Presses Universitaires de France, 1974, pp. 58 e 77.

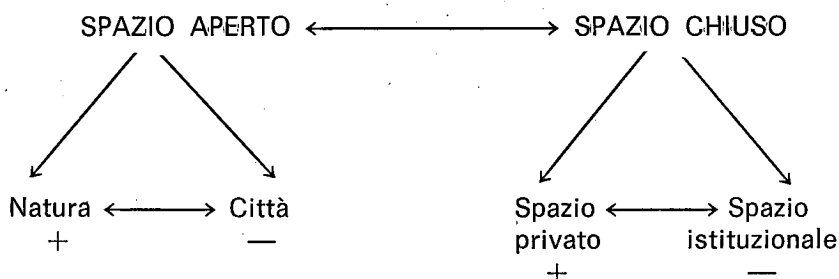
[12] La cosa assume addirittura dei risvolti mitologici se si pensa alle parole

L'umile, il povero, il reietto non partecipa della stratificazione storica e culturale della città: la storia della città borghese non è la sua. Suo è soltanto il numero nella sua asetticità, nella sua neutralità culturale. Ogni retorica è programmaticamente estranea alla città alternativa (« un luogo dove buongiorno vuole veramente dire buongiorno »...); non c'è storia, tradizione, costume che la fondi, che stratifichi sul povero la polvere delle convenzioni (e si pensi, in questo senso, anche alla formidabile carica di estraneità del Colosseo sullo sfondo della triste marcia del muratore scacciato con il suo materiale e le sue cose in *Il tetto*). Là la bellezza non si misura sul terreno della funzionalità architettonica e della complessità estetica, ma sul fascino della giovinezza, della grazia, della purezza (la statua). Ma anche quello spazio mostra presto il suo risvolto. La città alternativa non si libera dal vizio delle regole sociali di classe; e se pure differenze reali di classe non sussistono, ne permangono però le sovrastrutture, le apparenze. Il conflitto stesso per la statua è una sorta di preannuncio della fine, così come l'arrivo della famiglia « borghese » con tanto di domestica (e non a caso Totò — un vero e proprio Galahad del Graal della umiltà — si innamorerà di quest'ultima), o, ovviamente, la presenza del petrolio, un petrolio, però, che ha la stessa trasparenza dell'acqua, a sottolinearne il valore simbolico di elemento essenziale, naturale che esso ha per i semplici abitanti dell'Anticittà. Ed è proprio alla natura che faranno ricorso i poliziotti di Mobbi mimetizzati con fili d'erba mentre avanzano sullo sfondo lontano, imponente e maligno della metropoli, chiamati dal sicofante Rappi, altro catalizzatore della sconfitta inevitabile della nuova comunità. L'unico, vero spazio alternativo allora è il cielo, l'infinito, il superamento totale, assoluto della dimensione stessa della città, lo spazio che soltanto la favola di *Miracolo a Milano* può elargire ai diseredati. Ma nel cinema di De Sica solo *Miracolo a Milano* impiega la dimensione della favola. E anche una città che tanto di favola potrebbe avere (sia pure nei termini corposi, sapidi, nervosi e gesticolanti che le sono propri), Napoli, rientra invece nel quadro dolente e sofferto, spesso tragico, che è la dominante del cinema di De Sica. La città di *L'oro di Napoli* (1954) potrà anche assumere aspetti colorati, sgargianti — secondo una tradizione narrativa che va almeno da Mastriani a Marotta — ma la sua più sincera realtà è rinchiusa nei limiti angusti e profondissimi del dolore, dell'umiliazione. L'episodio del « pazzariello » ne è ottimo esempio. In esso il dramma è giocato una volta ancora sull'opposizione fra spazio chiuso e spazio

di Eliade: « Un' 'èra nuova' si apre con la costruzione di ciascuna casa; ogni costruzione è *un inizio assoluto,* cioè tende a restaurare l'istante iniziale, la pienezza di un presente che non contiene nessuna traccia di 'storia' », e ancora, « una costruzione è una nuova organizzazione del mondo e della vita ». Cfr. Mircea Eliade: « Il mito dell'eterno ritorno », Torino, Borla, 1968, pp. 104 e 105.

aperto, sulla perdita del proprio luogo che rivela la sostanza umana e morale dello spazio e, dall'altro lato, sull'apparenza gioiosa, festiva dello spazio esterno, lo spazio della città e della tradizione (sia pure una tradizione tutta partenopea) che è in realtà specchio perfetto della propria miseria e della propria sconfitta. Non c'è libertà, non c'è affrancamento dalla propria umiliazione nel pover'uomo bardato a festa più di quanta non ve ne sia fra le mura della sua casa usurpata. La sua festività è falsa come la sua remissione; anzi, essa « è » la sua remissione. E solo un rifiuto di essa potrà riscattarne la vergogna. Per non dire della complessa dialettica spaziale e — occorre ormai aggiungerlo? — psicologica e morale dell'episodio della prostituta. Da un lato la strada, la città nel suo aspetto più triste e degradante, la vergogna, la miseria, l'abiezione, dall'altro la casa sontuosa dell'aristocratico, lo spazio antitetico della salvezza, del riscatto, la promessa di un decoro, di un orgoglio che permetta di dimenticare. Ma i due spazi morali sono inconciliabili, il disegno dell'uomo si rivela per quello che è, un solco ancor più profondo tracciato fra i due: e la donna, che ha partecipato, conosciuto il superamento morale e umano dell'antitesi dopo averne vissuto fino in fondo il dramma, si ritrova al punto di partenza dopo un'ultima, finale umiliazione. In questo contesto la risoluzione non può essere altro che la morte dell'altra vita, o più specificamente, l'accettazione del disegno dell'uomo come superamento del limite stesso cui la vita della donna è giunta: insomma, una morte metaforica del vecchio « sé » per rinascere nell'odio come donna e non come prostituta [13]. Ecco quindi che l'antitesi fra spazio aperto e spazio chiuso non si presenta secondo una precisa e limitante direzione univoca, ma articolata a sua volta secondo una piccola grammatica dei valori: lo spazio aperto e lo spazio chiuso di *Sciuscià*, è evidente, non sono affatto comparabili, ma anzi sono direttamente antitetici, a quelli testé indicati in *L'oro di Napoli.* Da un lato, infatti, sta lo spazio aperto in quanto spazio naturale, termine inconfondibile di libertà e umanità; dall'altro, lo spazio aperto della città, lo spazio cioè della sconfitta e dell'umiliazione, della solitudine e dell'incomprensione, lo spazio della prostituta di *L'oro di Napoli*, delle peregrinazioni di *Umberto D.*, del Ricci di *Ladri di biciclette*, della coppia di *Il tetto.* A sua volta lo spazio chiuso si articola secondo un'opposizione chiara e sofferta: lo spazio-salvezza della casa, del riscatto, il rifugio della propria vita (la camera di Umberto, la casa di *Il tetto* e quella di certi personaggi di *L'oro di Napoli*, ecc.) e lo spazio chiuso inteso come la dimensione della segregazione che non è solo la prigione di *Sciuscià* o il cellulare dello stesso film, di *Miracolo a Milano*, di *Umberto D.*, ma anche la dimensione claustrofobica di certe strade, di certi portoni, delle istituzioni

[13] Per una breve ma profonda analisi dell'aspetto psicologico della scelta di Teresa cfr. André Bazin: « Qu'est-ce que le cinéma? », cit., p. 11.

stesse della città-società. Serie di opposizioni che schematicamente si configura:

dove, naturalmente, i termini di spazio privato e spazio istituzionale si presentano volta a volta secondo una serie di varianti. Rispettivamente: camera, casa, ecc. e prigione, cellulare (ma anche spazio angusto, ristretto della città), ecc.

Ciò che figurativamente colpisce nel cinema di De Sica è la cura straordinaria posta nella costruzione dell'inquadratura nel momento-fulcro relativo al problema umano e morale del protagonista. Ovvero, l'attenzione compositiva tutta tesa a creare un'immagine che sia di per sé eloquente correlativo oggettivo dell'isolamento del personaggio. Uno degli esempi più chiari è senza dubbio in *Ladri di biciclette*.

La sequenza è quella del furto di Ricci, vale a dire il punto d'arrivo verso il quale tutte le linee portanti del film avevano teso fino a quel momento. Disperato, il protagonista si imbatte in un deposito di biciclette fuori dallo stadio esultante. A lui il divertimento è precluso perché è precluso il lavoro, la speranza di una vita vissuta in modo più umano, la sicurezza che quel piccolo impiego gli aveva in un primo tempo concesso. Il furto subìto è stato una sorta di ritorno alla realtà, o meglio, l'occasione di verificare l'indifferenza, l'ottusità, la brutalità, la menzogna, la crudeltà della città, del gruppo, della società. Là, davanti allo stadio, la prima epifania, l'improvviso pensiero che un modo ancora c'è per risolvere la sua disperata situazione, il suo problema di uomo e di lavoratore: le biciclette se ne stanno ammassate l'una all'altra, un groviglio di ferro inestricabile, basterebbe allungare una mano ed una di esse ne uscirebbe fuori senza che l'insieme ne venisse in qualche modo diminuito, senza che nessuno potesse accorgersi del furto. La trovata è di una formidabile profondità psicologica: naturalmente il furto è impossibile, trattandosi di un deposito custodito, ma il momento dà perfettamente la dimensione psicologica che rende possibile, fattibile il furto come atto in sé agli occhi del protagonista. Poi, il secondo momento. Ricci vede « una » bicicletta appoggiata all'esterno di un portone (e il pensiero dello spettatore corre subito al momento in cui, accompagnata la moglie dalla veggente, il protago-

nista aveva lasciato allo stesso modo la sua bicicletta sulla strada, chiedendo a un ragazzo di darle un'occhiata mentre lui si assentava e creando, fra l'altro, un momento di notevole « suspense », subito ridimensionato dalla presenza del veicolo, « scoperto » con calcolata indifferenza dalla macchina da presa che aveva accompagnato alla uscita marito e moglie giù per le scale interne dell'edificio). Allontanato con una scusa il figlio, l'uomo si avvicina alla bicicletta: l'inquadratura è perfetta, gli elementi che la compongono, essenziali. L'ala dell'edificio che sta alle spalle del protagonista presenta una sostanza geometrica non casuale: balconi, finestre, spigoli, grondaia, intelaiatura del portone, l'inquadratura è fatta di una serie di linee geometriche la cui funzione è quella di staccare il protagonista dallo sfondo, isolarlo nel gesto del furto, evidenziarne la situazione psicologica e morale. L'uomo non ha sullo sfondo una casa o un muro, ma, appunto, una serie di linee, verticali e orizzontali che si intrecciano in senso « normale » e che fungono da antitesi figurativa all'uomo e all'oggetto, al puro fine di isolarli nel momento culminante del problema di fondo, nella scelta etica imposta dalla disperazione. E' certo un momento di grande bellezza, poiché in esso la costruzione figurativa diventa, come si diceva, segno della situazione morale e umana (si noti, fra l'altro, che a differenza del ladro che gli ha rubato il suo veicolo, l'uomo si dà alla fuga dirigendosi per una strada in leggera salita, ad indicare ulteriormente non soltanto la sua ingenuità, ma soprattutto, attraverso di essa, la sua sostanziale estraneità morale di fondo all'atto che ha compiuto).

Una scena simile è rintracciabile più di una volta nel cinema di De Sica. In *Sciuscià*, per esempio, quando la macchina da presa inquadra il ragazzo seduto insieme al malatino napoletano sulla panchina del cortile della prigione durante l'ora di ricreazione. Pasquale è stato appena accusato di tradimento da Giuseppe e il suo isolamento morale è ben indicato, secondo il medesimo procedimento compositivo della scena del furto in *Ladri di biciclette*, dalle linee geometriche della panchina e del muro di fondo dalle quali, per così dire, « emerge » isolato il personaggio (qui, anzi, la presenza del malatino contribuisce a rafforzarne ancor più l'isolamento, dal momento che l'unica persona che ne accetta la vicinanza è un bambino che è l'immagine stessa della solitudine, e virtualmente un morto). Oppure ancora, in *Umberto D.*, in una scena che già abbiamo citato e che è uno dei culmini dell'atroce peripezia morale del protagonista, Umberto ha appena deciso di abbassarsi all'umiliazione della carità (lui, per anni « un funzionario dello Stato ») e ad evidenziare la sua tragica decisione si innalza alle sue spalle la possente verticalità del Pantheon, a ridurne la figura a dimensioni microscopiche, a minacciarne la dimensione di uomo povero, afflitto, disperato.

Sono momenti esemplari, questi, nel cinema di De Sica, e momenti

nei quali l'impiego dello spazio si svela come il protagonista figurativo di tutta l'opera in quanto suo catalizzatore emozionale, elemento compositivo che evidenzia, ingigantisce e finalmente fa esplodere la problematica dei protagonisti.

Del resto, il trattamento della dimensione spaziale trova in De Sica altri impieghi di significazione. In particolare, un'altra importante componente spaziale funzionale operante all'interno del sistema d'opposizione più sopra indicato è senza dubbio la « prospettiva ». L'uso della prospettiva è presente in questo periodo del cinema di De Sica almeno sin da *Ladri di biciclette* (ad esempio nella fuga del ladro sullo sfondo del tunnel, ad indicarne la velocità ed insieme ad anticiparne l'irraggiungibilità). Ma dove la prospettiva assume un suo ruolo primario, dove essa trova un suo pieno, autonomo sviluppo, divenendo non mezzo occasionale di significazione, ma vera e propria componente articolata del film è senza dubbio in *Umberto D.* come risultato di un lungo lavorìo formale, traguardo di un cinema « in progress », che di volta in volta trova nuove soluzioni spaziali sempre tese verso la ricerca di una dimensione che si presenti finalmente nuova conquista. La dimensione puramente figurativa del cinema di De Sica esula dal nostro discorso e terminiamo il nostro accenno a questo punto. Ma se ci è consentito un giudizio di valore all'interno di un discorso critico che parte da presupposti che non lo includono, *Umberto D.* è a parer nostro la cosa più alta di tutto il cinema di De Sica, l'opera più ineccepibile e completa, superiore in perfezione anche ai film migliori di quella produzione. Di questa qualità lo stesso impiego della prospettiva è in fondo testimone eloquente, componente non secondaria.
Tutto il film si articola, appunto, su una serie di prospettive che ne sono i nuclei di base, e su un complesso compositivo di carattere prospettico che si presenta secondo due moduli fondamentali. I nuclei di base sono, in ordine: a) il corridoio della casa di via S. Martino della Battaglia; b) la corsia dell'ospedale; c) il giardino pubblico nelle sequenze finali. I complessi compositivi di carattere prospettico sparsi per tutto l'arco dei film sono: a) l'inquadratura obliqua di un elemento orizzontale costeggiato da uno verticale; b) la composizione complessiva di figura, edificio e cielo (ovviamente inquadrata dal basso verso l'alto). Incidentalmente sono infine rilevabili altre più estemporanee utilizzazioni prospettiche specificamente funzionali a singole significazioni, cui accenneremo fra breve.
Per quel che riguarda i nuclei di base, non è difficile rilevare che essi — e in special modo quello del corridoio della casa — corrono per tutto il film a scandire la profondità dei luoghi quotidiani di Umberto. Il corridoio ad arco della casa scorre portando irresistibilmente l'occhio verso il salotto nel fondo. E a questo punto non sarà inopportuno rilevare che la casa stessa si articola secondo tre componenti spaziali: la camera di Umberto, la cucina

che è il luogo della servetta, e il salotto che è invece una sorta di vera e propria tana della terribile padrona di casa. Il corridoio, dunque, nel quale la camera di Umberto e la cucina della servetta si fronteggiano, corre verso il suo punto di fuga, il luogo della padrona. Il linguaggio dello spazio non potrebbe essere più esplicito, la dipendenza delle due « vittime » ne viene magnificamente espressa; il corridoio è nella sua dimensione prospettica il testimone della loro inferiorità, della loro sconfitta. Inutilmente Umberto tenterà di opporvisi. Per un certo tempo egli riuscirà stentatamente a mantenere una sua « privacy », ovvero una sua possibilità di sopravvivenza. Nonostante le formiche, nonostante le invasioni che regolarmente ritmano il suo spazio: la sua camera è subaffittata a una coppia di adulteri (un fiero colpo anche alla morale dell'integerrimo Umberto), è il luogo delle comunicazioni fra la servetta e i due militari (ancora, l'invasione riveste aspetti che, sia pure questa volta in modo meno dirompente, investono quelli che si intuiscono i fondamenti morali del vecchio pensionato), è invasa persino dai rumori del vicino cinematografo (ed è ancora da fare la storia della presenza del cinematografo nel cinema di De Sica, almeno da *Sciuscià* in poi) che non a caso, dopo la musica della Settimana Incom (ancora una volta un documentario, come in *Sciuscià*), permette di cogliere parole (« ... con i galeotti in queste condizioni, fra due giorni... ») altamente allusive a due dei temi centrali del film stesso, la reclusione e il tempo. Persino la sveglia, l'oggetto, invade lo spazio di Umberto, suonando imperterrita mentre il vecchio la sta puntando, e continuando a suonare anche sotto le coperte mentre lui tenta di addormentarsi.
Ma la sconfitta del protagonista apparirà definitiva soltanto quando, tornato dalla terribile esperienza del tentativo di accattonaggio al Pantheon, troverà la sua camera squarciata in una parete nella quale troneggia un grosso buco. Dall'interno della camera piena dei segni assurdi di una composizione di vernici tale da sembrare quasi un quadro informale, Umberto guarda verso il buco con infinita tristezza. Per la prima ed ultima volta nel film la macchina da presa lo inquadra nella sua camera da uno spazio esterno, ad indicare l'impossibilità di recuperare una dimensione perduta. Il lavoro dei muratori non l'aveva ancora convinto, ma ora Umberto sa che se ne deve andare, che il suo spazio gli è stato negato, che non ha più una camera e una casa. Il suicidio è l'inevitabile conseguenza che gli balena alla mente.
La prospettiva del corridoio, dunque, con tutti gli elementi che la compongono, è una perfetta rappresentazione della situazione del protagonista nella casa (e si ricordi anche il bel momento nel quale la macchina da presa inquadra il corridoio deserto mentre da fuori campo giungono le voci della padrona e della servetta: « Che stai facendo? », « Vuole l'acqua calda », e l'acida risposta della padrona: un breve intensissimo brano che sottolinea quanto

l'ostilità verso il vecchio abbia impregnato di sé l'intera casa). Non per nulla ad Umberto, tornato dall'ospedale e in cerca del cane e della servetta, compare invece sulla vetrata nel fondo del corridoio l'ombra minacciosa della padrona: un momento figurativo che, come a volte capita nel cinema di De Sica — e un altro lo abbiamo ricordato più sopra per quel che riguarda i ricchi borghesi di *Miracolo a Milano* — sembra attinto a certa iconografia disneyana. Il corridoio, insomma, è il teatro emblematico del calvario morale del protagonista all'interno dello spazio chiuso e ostile della casa.

Il nucleo di base della corsia dell'ospedale, invece, rende un'effimera impressione di ordine, di serenità, di pacificazione. Naturalmente, l'impressione è falsa. La vita dell'ospedale poggia sulla menzogna, sull'ipocrisia, e il bianco che ne è il colore dominante, se da un lato attenua il rigore arcigno del primario e della suora, mostra bene d'altro canto la sua funzione di copertura tutt'altro che efficiente. La corsia si allunga verso la fine dell'ampia sala, mostrando una successione ordinata di lettini e malati. Ma l'indifferenza e la meschinità vi allignano non meno che negli altri spazi di Umberto: due figli in visita mostrano apparente cordoglio davanti al padre morente, ma appena rimasti soli si lanciano in una discussione di interessi economici, il vicino insegna al protagonista l'importanza della menzogna melliflua, la suora raccomanda i devoti per un prolungamento dell'ambito soggiorno distribuendo rosari e biscotti, ecc.

Infine, il giardino pubblico, ritmato sul lato destro dell'inquadratura dall'intermittenza delle panchine e da un filare di alberi. Il giardino è il teatro della risoluzione finale del protagonista, del suo vero e proprio testamento, che però viene rifiutato con un sorriso sprezzante dall'istitutrice della bambina cui Umberto vorrebbe affidare il cane, per lui l'unico amico fedele, per la donna soltanto un grattacapo e un'occasione di lavoro in più. Passato il ponticello — una mitologica porta sulla morte — e fallito il suo tentativo di suicidio, Umberto tornerà ad inserirsi nella prospettiva del giardino, nel suo verde animato e strillante, perdendosi per una volta in essa mentre uno sciame di ragazzini vocianti invade lo schermo. Per un momento brevissimo e assoluto Umberto ha trovato una sua pace dimentica in un surrogato di natura, in uno spazio infinito perché infinita è la dimensione prospettica che ce lo porge [14]. Solo a quel punto Umberto è veramente morto, alla vita ed al film. Nessuna caduta dalla finestra sul selciato percorso dalle rotaie del tram, nessun treno che travolga in un vortice di polvere e di fumo un vecchio ed il suo bastardo dagli « occhi intelligenti »: soltanto un campo lunghissimo nel quale l'immagine ludica della

[14] Viene da pensare all'immagine di infinito nella sequenza conclusiva di *Miracolo a Milano:* ancora una volta un finale « soddisfacente », ma in realtà amarissimo perché irreale o comunque non risolto.

loro triste vita sfuma nelle mille possibilità della morte.
Per quel che riguarda invece i due complessi compositivi di carattere prospettico di cui si diceva, l'incontro di orizzontalità (normalmente il piano stradale) e di verticalità (normalmente un muro) dinamizzate dall'obliquità dell'angolo di ripresa, si presenta quasi subito nel film [15]. Dopo l'avviso del poliziotto in borghese che la manifestazione dei pensionati non è autorizzata compare immediatamente in scena la celere che si lancia con le jeep lungo una strada stretta e soleggiata sul cui fondo si nota la piccola, confusa massa nera dei vecchi. Fin dall'inizio il corteo ha una sua innocuità, una sua risibilità del tutto evidente: si pensi solo alla scena in cui basta l'arrivo di un tram a spezzare la fila vociante di dimostranti e cartelli [16]. Ma l'arrivo della polizia porta il senso di triste ridicolo a proporzioni anche maggiori. L'inquadratura cui accennavamo denota, nella sua concezione figurativa totale, una forza, una velocità, una sicurezza quasi eccessive nei confronti del malandato gruppo per cui le jeep si sono scomodate. Basti pensare alla splendida galleria di volti colti durante la dimostrazione nella piazza: sdentati, rugosi, meccanicamente asciutti, i poveri vecchi di De Sica sono il controaltare dei bei volti rivoluzionari giovani e sicuri di certi primi piani di Eisenstein. Non per nulla, un poliziotto in piedi su una jeep cercherà con atteggiamento tutto sommato alquanto pacifico di far sfollare i dimostranti battendo le mani, come per spaventare e allontanare degli animali da cortile. Tutta la sequenza della dimostrazione, insomma, punta sin dall'inizio verso il suo acme di risibilità, ovvero le scene della piazza (si ricordi, ad esempio, il vecchio che corre impaurito e scomposto inseguito a pochi centimetri da una jeep). In questo contesto la scena specifica di cui si è detto più sopra scopre il suo senso eccezionalmente dinamico in relazione ad un fatto che non la giustifica se non per

[15] Questo tipo di composizione, a dire il vero, si era già notata in *Ladri di biciclette*, ad esempio nella scena del furto subìto da Ricci (cfr. più sopra), ulteriormente evidenziata dalla strada in leggera discesa, o anche in quella in cui il protagonista ferma il vecchio sul ponte per domandare informazioni sul ladro. In genere, comunque, la qualità costantemente dinamica che ritroviamo in *Umberto D.* è pressoché assente in *Ladri di biciclette.* Normalmente, infatti, Ricci è, in queste scene, inquadrato sullo sfondo di un muro alto, assolato, prigioniero di uno spazio non meno chiuso dei luoghi interni che scandiscono le tappe del suo viaggio (polizia, chiesa, postribolo, casa della veggente, casa del ladro, ecc.). Solo una volta l'atmosfera pesante, greve e arida della città sembrerà dileguarsi, e non a caso solo in quell'occasione la macchina da presa scoprirà per un attimo immagini quotidiane di serenità e di tenerezza (specificamente, dopo la falsa morte del figlio, i due si riappacificano sul lungotevere alberato e sorridente, mentre dietro di loro una coppietta viene colta nella sua gioiosa intimità).
[16] E' un tram a spezzare simbolicamente il corteo sin dalle prime immagini in cui esso ci viene presentato, ed è un tram ad accompagnare Umberto verso il suo progetto di suicidio, dopo avere abbandonato la casa di via S. Martino della Battaglia (altro nome altamente simbolico, a volerlo osservare con attenzione!). Inoltre, non si dimentichi che anche in *Ladri di biciclette* è proprio un tram a spezzare la tensione creatasi fra la folla dopo il furto della bicicletta compiuto da Ricci (a parte qualsiasi ulteriore considerazione, un'altra notazione psicologica magistrale).

mostrare, appunto, la sproporzione fra la causa e l'effetto. Ancora, uscito dall'ospedale, Umberto saluta il suo occasionale compagno di corsia con molta affabilità e amicizia (dopotutto, il suo vero, grande problema non è la solitudine?): quindi si incammina lungo il muro esterno dell'ospedale le cui linee verticali, insieme a quelle orizzontali della strada, riprese ancora da un angolo obliquo, corrono veloci in prospettiva. E Umberto sembra correre con loro, veloce, libero, felice nella giornata piena di sole (ciò che del resto farà poco dopo salendo nel verde di un piccolo parco con la sua valigia vuota).

Gli esempi di questo tipo di composizione prospettica si fermano qui. Essi sono infatti gli unici due momenti del film che denotano, nel bene e nel male, un « dinamismo » per il resto pressoché completamente assente nell'opera, caratterizzata, lo si vede a occhio nudo, da una dominante « staticità ». O meglio, da una sorta di opposizione fra staticità complessiva e dinamicità specifica. In altre parole, i personaggi centrali — Umberto e la servetta — si muovono quasi sempre davanti alla macchina da presa, ma ogni volta all'interno di uno spazio statico. Naturalmente, non intendiamo soltanto la camera, la casa, ecc., anche se di fatto questo avviene spesso (si può immaginare una sequenza più statica nella sua apparente mobilità di quella, famosa, del risveglio della ragazza?). In realtà, lo spazio statico di Umberto D. è molto più ampio. E' la strada, il refettorio, il giardino: tutto nel film, a livello di spazio, concorre a rendere l'impressione di una compressione, di un'impossibilità di movimento; di una « reclusione », di una prigione, insomma, da cui è impossibile fuggire. L'unico momento, appunto, di effimera libertà è quello dell'uscita dall'ospedale; del resto subito frustrato dal ritorno nella casa e nella camera dove gli operai sono al lavoro e dove l'unico amico di Umberto, il cane, manca all'appello. In questo senso non poco funzionali sono le inquadrature relative al secondo tipo di composizione prospettica cui si accennava.
La figura, l'edificio e il cielo, ripresi dal basso, compaiono più volte nel corso del film: quando Umberto, accusato dalla padrona di avere dei debiti, rimane fermo e indignato fuori del portone di casa; quando, dopo aver visto un povero all'angolo della strada, incomincia a nutrire il pensiero triste e vergognoso che lo porterà sotto il Pantheon; quando starà per incontrare il collega Battistini (e anche dopo che questi, frettoloso, si sarà lanciato sul tram); quando, in una scena simile, si allontanerà da lui anche il commendatore (e si noti la discreta qualità simbolica di queste partenze: tutti lasciano solo Umberto allontandosi mentre lui resta fermo, immobile a guardarli); quando, dopo aver salutato la servetta per l'ultima volta (e non a caso l'ultima immagine di Umberto per le scale della casa sarà quella della sua ombra), esce nel mattino, e quando poco dopo arriverà il tram; quando il cane lo ritrova

pietosamente nascosto dietro il ponticello poco prima del tentativo di suicidio, ecc.
L'apparente funzione di questo tipo di composizione è quella di indicare i due spazi antitetici di costrizione e libertà, la presenza, sullo sfondo dell'uomo, della terra e del cielo, quella di bloccarlo nella sua staticità simbolizzando, o addirittura allegorizzando dietro a lui le altre due componenti del quadro.
Per il resto, l'uso della prospettiva risulta funzionale secondo canoni figurativi regolari: valga per tutti l'esempio evidentissimo dell'immagine (l'ultima) della servetta che per la prima volta saluta il protagonista e non i due militari dall'alto della casa (e da quella che è stata la camera di Umberto) nel primo mattino. Lontanissima, lassù, la sua distanza indica chiaramente come ormai tutto quel mondo sia di parecchio alle spalle dell'uomo.

Non vorremmo essere fraintesi. L'ottica con cui abbiamo in queste pagine osservato parte dell'opera cinematografica di De Sica non ha né la pretesa di porsi come l'unica possibile, né quella di essere — per come l'abbiamo condotta — esaustiva. Il lettore accorto noterà che più di una volta le singole conclusioni cui siamo pervenuti coincidono con altre precedenti di diversa metratura critica (e in questo senso abbiamo ritenuto opportuno non rilevare bibliograficamente tali coincidenze di risultati, che però ci guardiamo bene dal negare). L'unico barsaglio che ci eravamo proposti era, come si è detto in apertura, quello di dimostrare il preponderante ruolo che la città e il suo spazio (o, se si vuole, *lo* spazio) giocano nel cinema di De Sica, il modo in cui queste componenti si organizzano e si presentano, ed insieme la sfiducia che l'autore nutre nei loro confronti. Ci sembra ne sia uscita una piccola ontologia dello spazio strutturata secondo alcune evidenti opposizioni (nonché la immagine di un impegno tecnico spesso tutt'altro che casuale). Un'ontologia che si configura, però, anche come una sorta di etica: lo spazio infatti diviene in questo cinema anche e soprattutto luogo morale, essenziale componente esplicativa delle linee umane centrali del discorso, segnale di una condizione dolorosa e sofferta. Certo, a parte la frammentarietà dell'analisi in sé, rimane da discutere approfonditamente l'aspetto sociologico del problema, che del resto, come abbiamo già detto più sopra, coinvolge un importante ulteriore problema — forse il più importante — relativo alla natura e alla matrice culturale del neorealismo cinematografico come fenomeno globale. Intanto, non è più possibile a questo punto affermare con Bazin che « le néo-réalisme ne connaît que l'immanence » e che in questo cinema (a dire il vero la frase riguarda *Umberto D.*) « le monde exterieur se trouve réduit au rôle d'accessoire de cette action pure et qui se suffit à elle-même » [17]. Al contrario, il mondo esterno — almeno in De Sica — è parte integrante e non accessoria,

[17] Cfr. André Bazin: « Qu'est ce que le cinéma? », cit., pp. 76 e 89.

riflesso preciso, spesso in modo dialettico, del mondo interiore del personaggio. E quindi tutta una concezione del neorealismo come pura fenomenologia va rivista criticamente.
Poi, come si è già detto, il rapporto fra cultura urbana e cultura rurale sembra uscirne caratterizzato da scelte di fondo pressoché inequivocabili. Scelte di cultura e di affetti che lasciano trasparire una visione del mondo spesso alquanto diversa da quella che in un primo tempo sembrava qualificare gran parte di quel cinema (si pensi — e qui l'errore è macroscopico — alla definizione di *Ladri di biciclette* come « film comunista » data da Bazin [18]).
Non vorremmo sembrare troppo audaci accostando a queste scelte le pagine che Spengler ha dedicato al rapporto fra città e campagna in « Il tramonto dell'occidente » [19]. Si rileggano quelle parole e si veda come per lo storico reazionario quel rapporto si ponga in termini di inevitabile mutamento ed evoluzione, non per questo però per lui meno esecrabile. L'ambiente urbano è l'ambiente dei traffici commerciali, dei profitti mercantili e dell'usura; esso è a fondamento del mondo moderno, ma è anche la negazione della natura, della spiritualità caratteristica delle culture rurali, e il suo stesso trionfo ha in sé i germi della propria fine. A parte la visione apocalittica conclusiva, non è difficile rilevare in questo tipo di pensiero alcune analogie di fondo con il modo in cui « malgré soi » parecchio cinema neorealista, ci ha presentato la campagna o il suo « contrario », la città. Ma ancora una volta dobbiamo fermarci qui, attendendo il giorno in cui uno studio del neorealismo in questa chiave verrà tentato. E' comunque certo che il cinema di De Sica, particolarmente fecondo ai fini di un'analisi sulla città e sui rapporti e i valori spaziali, sarà quel giorno punto di riferimento imprescindibile *.

[18] *Ibid.*, p. 49.
[19] Cfr. Oswald Spengler: « Il tramonto dell'occidente », Milano, Longanesi, 1970, pp. 796-825.

* Desideriamo esprimere qui la nostra gratitudine alla Cineteca Nazionale e alla Cineteca del Comune di Bologna per l'aiuto e l'assistenza che ci hanno prestato nel reperimento e nella visione dei film di Vittorio De Sica.

ALLA RICERCA DI UN CUORE SEMPLICE

Giuseppe Turroni

Ogni autore, grande o piccolo che sia, ambizioso o mediocre, intelligente o banale, è destinato a fare i conti col tempo, e ciò indipendentemente dalla sua precisa volontà oppure dalle intenzioni della critica. Il tempo, in sostanza, è un giudice non solo severo ma anche inesorabile. La « cosa » succede quando meno ce lo aspettiamo. Così, dopo un certo giro di stagioni, si finisce sempre col vedere in modo assolutamente diverso il film che avevamo visto, e giudicato, cinque, dieci, quindici anni prima. L'autore stesso non riconosce che in parte la propria opera. Quando all'incontrario l'opera « è » l'autore stesso, siamo di fronte a ciò che va sotto il nome di arte, di capolavoro, di opera somma.
Questa identificazione raramente è capitata per le opere di De Sica, prima e dopo la così detta « crisi ». Premettiamo intanto che « crisi » è un termine adottato dalla critica che vuole andare in fretta, che non vuole fare fatica a cercare qualcosa di più oltre la cornice esteriore di un film, e che, infine, non vuole fare il « mea culpa » sui giudizi — ancora frettolosi o eccessivamente entusiastici — emessi precedentemente per questo o quell'autore. Così la crisi, l'involuzione risolvono quasi tutto. L'autore è sepolto, gli si mette un'epigrafe sopra e così la sua opera viene inquadrata in pochi periodi-archetipi: quando — ad esempio — De Sica era grandissimo e quando invece De Sica è stato mediocre. Quando De Sica è stato grandissimo? Ah, certo, dal 1944 al 1952. Quando De Sica è stato mediocre? Lo sappiamo tutti: da *La ciociara* (1960) all'ultimo film diretto, a *Il viaggio*.
E prima di *Sciuscià* e di *Ladri di biciclette*?
E i compagni di viaggio che ha lasciato per strada, uomini della sua generazione, anno più anno meno, e la loro cultura, e le opere che li hanno formati?

Direi che non è il caso di cercare apoditticamente un « discorso », ad ogni costo, in ogni autore. Ma che non è neppure il caso di fermare in pochi termini di giudizio, in pochi periodi storici, il lungo lavoro di uomini che hanno cercato di dare una dimensione e una struttura al cinema italiano. L'ironia di Camerini (n. 1895)

ha seguitato a farsi sentire, a indicare un certo barlume di speranza in una fattiva partecipazione di tenerezza, di simpatia tra cinema e realtà. Genina, nato nel 1892, quindi di dieci anni più anziano di De Sica (ma dieci anni in quella generazione non rappresentavano certamente un secolo, come al contrario avviene oggi), ha sentito sempre la necessità di una proiezione naturalistica, veristica, del proprio segno nella struttura morale, spesso moralistica, di una vocazione narrativa condotta con parsimonia ed eleganza di mezzi formali (e questo, anche oltre *Cielo sulla palude*). Perché dunque anche nella parabola di De Sica non è possibile salvare quella dimensione, quella vocazione alla pietà, pietà come condizione affettuoso/narrativa coi personaggi e la realtà, che ci accompagna sino a *Una breve vacanza*, a *Il viaggio?* E ancora: quando si dice che il tempo è un selezionatore severo e impietoso, non ci viene proprio in mente che sarà proprio il tempo a decidere della autentica capacità di amore di De Sica, della sua verità assoluta sul piano dell'espressione poetica? In altri termini: l'« amore » di De Sica — un concetto tanto decantato da André Bazin e in parte da Georges Sadoul — siamo davvero così sicuri che sia solamente amore e non anche risvolto di cinismo, rapporto ambivalente della realtà, rapporto che esiste in ogni vero autore del cuore, in Charles Spencer Chaplin, in Frank Borzage, in Leo McCarey, in John Ford, in René Clair? Se tutto fosse così semplice, se tutto fosse così tranquillamente codificabile Vittorio De Sica sarebbe incasellato in quei termini sbrigativi di giudizio critico che invece in realtà non fanno che impoverire la sua figura, anche dopo il periodo del « neorealismo ». Ma De Sica non ha un rapporto semplice, né diretto, con la realtà. Quindi bisogna studiarlo molto meglio, e considerare la parentesi neorealista un punto di sutura tra le opere dell'inizio e le opere della fine.

La sensitività dell'animo (del cuore?) di De Sica smaga, in *I bambini ci guardano,* il quadro dell'orrore borghese; siamo nel clima del ricordo che vuole farsi struttura — non emblematica né simbolica — della memoria ritrovata, e soprattutto segno di un significato oltre la stessa immediatezza narrativa. *I bambini ci guardano* è un film crudele e tenero, come è ogni forma di tenerezza quando si confronta con la realtà dei fatti. Ora a De Sica non interessa il quadro della realtà borghese degli anni '40 bensì la proiezione in un animo infantile di una verità che lo tocca in profondità, lo scuote, lo influenzerà per tutto il corso della sua vita. Pricò è molto più sensitivo del piccolo Agostino di Alberto Moravia, proprio perché De Sica è un sentimentale e Moravia non lo è. Anche *Ladri di biciclette* e *Sciuscià* sono film sentimentali, più riuscito e — adesso! — più « moderno » *Sciuscià* per quella astratta carica di furibonda malinconia, di asprezza rovesciata quasi nell'ambito di un'onirica disperazione: è come un film del ricordo, un film sfuggente e cattivo, che ci dà un altro orrore, quello della

storia, un segno sconsolato, amoroso e sconvolgente. Qui l'amore di De Sica è disperazione, sentimento di una mancata pietà. L'amore si fa quindi astrazione, non ricorre neppure ai ripari dell'ironia. Dunque, questo grande amore di De Sica, che poi Zavattini ha cercato di evidenziare in aneddoti, bozzetti, piccoli affreschi.
Il neoralismo? E' pedinamento della realtà. Basta amare — o credere di amare — questa realtà e tutto è già pronto, tutto è facilissimo tanto più che si ha a disposizione una cinepresa/cuore. Ma De Sica era partito in modi molto diversi perché era proprio lui ad essere diverso, a vedere le due facce della realtà, e a vedere la nostra illusione di amore, e subito dopo la nostra delusione, la tenerezza e il cinismo, il sentimentalismo e l'ironia, cioè la sua negazione.
Questo era il De Sica de *I bambini ci guardano*, un film che nel cinema italiano dell'epoca conta quanto *Ossessione* di Visconti, quanto — nel campo della trascrizione calligrafica dei sentimenti — *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati, *Un colpo di pistola* di Renato Castellani, *Giacomo l'idealista* di Alberto Lattuada.
Questo De Sica vedeva l'amore come la negazione del nostro bisogno, della nostra idea, del nostro segno/sogno di amore (*Sciuscià*, come abbiamo detto, è un film da vedere anche sotto l'aspetto del sogno).

Una grande, apparentemente sconcertante, attrazione letteraria di De Sica per un autentico capolavoro della narrativa francese è quella riguardante « Un cuore semplice » di Gustave Flaubert. Si sa che De Sica ha sempre pensato seriamente a ridurre sullo schermo questo che è senza dubbio uno dei racconti più profondi di tutta la letteratura. Un racconto profondo: cioè un racconto complesso, con parecchie ramificazioni. Una di queste riguarda appunto il tema dell'amore come sublimazione del nostro bisogno di amore, come astrazione della nostra idea d'amore. In cinquanta pagine che hanno lo splendore del diamante, Flaubert ci ha raccontato l'intera vita di una donna di servizio, Felicita, che si è sacrificata (ma questo è un verbo che non dice quasi nulla...) per la famiglia nella quale ha lavorato. Disgregata questa famiglia, morti i suoi componenti o sparsi per il mondo, rimasta sola, avendo per unica compagnia un pappagallo, Felicita dà all'animale l'amore che aveva riversato sulla famiglia. Morto il pappagallo lo fa impagliare, e lo ama di uguale tenerezza. Moribonda, Felicita vede alzarsi l'animale come « lo spirito santo » mentre la gente del paese è in processione. Racconto difficile come pochi e come pochi altri amato da De Sica, « Un cuore semplice » ribalta un mucchio di verità, a cominciare dall'aggettivo, semplice, del titolo. Felicita non ha un cuore semplice. Felicita ha un cuore che capisce tutto, anche se non si pronuncia mai. Questa donna passa muta e composta in mezzo a cento drammi familiari senza emettere mai un giudizio. De Sica voleva farne un film con Sofia Loren. Sarebbe forse stato un bel

film. La Loren sarebbe stata bravissima — infatti, chi meglio di De Sica, napoletano come lei, avrebbe saputo dirigerla? Ma sarebbe molto probabilmente stato un film incompleto, perché la parola di Flaubert ha una somma enorme di significati mentre l'immagine di De Sica, questa sua corposa, luminosa, serena immagine ne ha di molto meno, anche se non è così piatta, ci riferiamo a quella dell'ultimo periodo, come molti hanno cercato di definirla.

In sostanza, e avendo uno sceneggiatore che non fosse Zavattini, o almeno non soltanto Zavattini, De Sica ci avrebbe dato di Felicita l'idea sì del sacrificio totale e « sublime » dettato dall'amore e dalla pietà, ma anche avrebbe dato il suo « trionfo » di donna dedita all'amore. (Non per niente il racconto di Flaubert finisce con la processione che passa sotto le finestre della vecchia morente). Ora, è veramente da queste simpatie, da queste preferenze — che in De Sica sono perentorie dato che egli non è un « intellettuale » — che noi possiamo studiare la vocazione vera di un autore. E' un po' quel che è successo col Visconti nei confronti di Proust. Da molti anni il regista avrebbe voluto portare sullo schermo l'opera sterminata di Marcel Proust. Non ce l'ha fatta; ma la cosa ci dà un'intelligenza in più, che prima non avevamo (non avevamo, ad esempio, col Visconti che certa critica aveva legato a un solo carro, quello del verismo verghiano: come se le componenti culturali di Visconti non fossero tante e tante, non ultima tra le quali il decadentismo europeo, D'Annunzio e Proust). De Sica di Flaubert vede un lato che gli è congeniale e che poi in Flaubert è sublimato da una astrazione tanto intellettuale quanto ironica sulla parola stessa (ciò che De Sica non fa con la sua immagine cinematografica, che, sì, non è mai di un « bello » fine a se stesso, ma non è neppure tanto « critica » da poter far scaturire la scintilla di una ambiguità veramente deflagrante, composita, e polisensa).

Eppure questo lato riesce in De Sica a diventare di una ricchezza sontuosa — mai barocca, però —, ebbra di una gioia del vivere, di una felicità anche velata dalle lacrime: è qui che entra in campo la figura della donna (della madonna) in De Sica. La donna come entità, come luce di amore; la donna come madre; come dolore e pietà; come sacrificio. Certo, la Loren sarebbe stata una Felicita stupenda, la Loren che con De Sica è grande tragica, attrice di sofferenza, di affanno (si veda ne *Il viaggio* la morte di Adriana; e si sottolinei il valore affettivo, mai calligrafico, dato nella sequenza bellissima dalla fotografia di Ennio Guarnieri che con autori molto meno sensibili diviene talvolta formalista ed estetizzante).

Quello che Bazin chiamava rapporto di simpatia totale tra il regista e i suoi personaggi ha anche però un risvolto amaro, non mediato da una cultura intellettuale bensì da un segno esistenziale, che traccia il destino universale tra i due poli della commozione sentimentale e del cinismo. Quando De Sica pensa a Flaubert non pensa all'autore di « Madame Bovary » come a un intellettuale (e Flaubert è sta-

to uno tra i più accaniti intellettuali della parola) bensì come a un artista e come a un poeta.
L'immediatezza di De Sica è in realtà una sottile, sotterranea presa di coscienza di fronte alla contraddizione tra storia e individuo, tra sogno e realtà, tra il cuore dell'uomo e la sua negazione. Essa non nasce per caso, non è istintiva, soprattutto non ha che epidermicamente accolto in sé quello che una volta, con tanta faciloneria, si definiva il messaggio neorealista. Direi anzi, a costo di scandalizzare molti, che senza il così detto neorealismo « forse » De Sica avrebbe trovato in sé una maggiore ricchezza, più contrasti positivi, più amore e più cinismo, insomma avrebbe « forse » scavato di più in se stesso, allo scopo di meglio conoscersi, per meglio esprimersi.
Dentro il comodo alveo del neorealismo, De Sica, in compagnia di Zavattini, e con l'avallo di una critica che però dopo *La ciociara* (1960), *La riffa* (1961), *Il giudizio universale* (1961) l'ha completamente relegato nel ruolo del grande mestierante tutto fare e anche un po' cinico (*Caccia alla volpe*, 1965), si è sentito riparato e protetto, sicuro che tanto la realtà che aveva intorno poteva essere intravista tra la lacrima dolce e liberatoria, si è visto in grado di poter dire molte verità pur restando tra le coltri di quella « pigrizia » che è anche una delle sue caratteristiche professionali, si è infine ritenuto tanto sottile da poter dire quante verità voleva pur divertendo, commovendo facilmente, e realizzando film così detti di cassetta.
A veder mio quella che ho definita la parentesi neorealista gli ha, in un certo senso, procurato dei fastidi: pratici, perché la critica l'ha visto dentro quell'ambito e non l'ha più tolto da lì (così quando egli ha inteso fare qualcosa di diverso, l'ha abbandonato), espressivi perché il neorealismo tendeva a ridursi a un'astrazione bozzettistica della realtà, e De Sica invece ha sì bisogno di astrazioni ma però che siano di ordine universale, tessute nel contesto e nella struttura di sentimenti validi per tutti, disancorati dal documento della Storia (opposto in questo alla tematica e all'espressione di Rossellini il quale invece non si è mai contraddetto, appunto perché sicuro della propria ideologia cinematografica). Anche *Sciuscià* era una astrazione, come voleva esserlo *Umberto D.* (poi guastato da tanti piccoli particolari puntigliosi, veristici), e come pretendeva di essere *Un cuore semplice*.
E' proprio dall'immagine partenopea della donna, da un commozionale concetto di « Mezzogiorno perenne » (quanto mai stereotipi culturalmente, e quanto viceversa bene espressi dallo stile di De Sica, che nasce appunto da una verifica di questa cultura/realtà), che prende le mosse il De Sica detto della crisi, il De Sica che-da-allora-non-ha-più-dato-niente-di-buono.
La « resistenza » della « madre » ne *La ciociara* è di ordine puramente affettivo ed esistenziale. Diretta come sempre magistralmen-

te da De Sica — che del resto è stato in Italia uno dei migliori direttori della recitazione, pari in questo a Luchino Visconti il quale però si serviva logicamente di altri strumenti espressivi dovendo giungere a una diegesi melodrammatica — qui Sophia Loren dà lo strazio di una condizione umana e universale di dolore. In maniera diversa De Sica vede la « resistenza » dell'intellettuale partigiano interpretato da Jean Paul Belmondo: egli si muove in maniera tra timida e dogmatica e ci si accorge dalla sceneggiatura di Zavattini che sia De Sica che il suo collaboratore vedono il Pc italiano dopo il 1948 con gli occhi di un socialismo deamicisiano. Se solo in parte De Sica ha assimilato, ha capito il valore politico-storico del '48, questa limitata conoscenza ed intelligenza non appariranno affatto né nel 1960 né, tantomeno, nel 1968, con la rivoluzione studentesca-proletaria. Da qui, in Zavattini, i brillii pseudo-surreali, proto-realistici, pseudo-storici della « story » de *Il giudizio universale* (1961) che doveva sì essere diretto molto prima e che era stato costretto a restare nel cassetto per anni e anni, e in De Sica l'agganciarsi alla retorica dell'eterno Mezzogiorno, del valore della lotta femminile, non ancorata a una precisa indicazione storica e sociale, ma attaccata tenacemente, visceralmente, esistenzialisticamente ad un concetto popolare-partenopeo di donna forte, dolce, tenace e all'occorrenza combattiva.

Molto ben diretto *La ciociara* non poté non avere quel trionfale successo che ebbe nel mondo. Ma in quegli anni Pasolini dirigeva *Accattone*, Fellini *La dolce vita*, Vittorio De Seta *Banditi a Orgosolo*, Ermanno Olmi *Il posto*, Visconti *Rocco e i suoi fratelli*. La gentilezza partenopea di De Sica, per ripetere una frase di Bazin, si estenuava, non capiva più il valore della lotta e la resistenza (diciamo quella morale, prima che politica) alla falsità e allo stereotipo diventava sempre più morbida, più sottilmente sfumata.

Non è il caso di parlare di crisi. La crisi c'era anche prima. Era nella contraddizione tra una cultura piccolo-borghese, una vocazione narrativa di timbro musivo, lirico, abbandonato, e le istanze — sempre un po' fuori le righe — di Cesare Zavattini. Il quale Zavattini, poi, era a sua volta contraddetto tra un pedinamento alla Vertov — la macchina come oggetto di registrazione del reale, ma non oggetto impassibile, ma non occhio spietato e critico — e tra una fantasia, non si dice sfrenata ma perlomeno galoppante sulle nuvole di una irrealtà quotidiana, di un bozzettismo che attraverso i lustrini della parodia, della satira e dell'ironia, voleva rendere la chiave strutturale di una condizione politico-economico.

Ora, se nel racconto breve, alla De Maupassant, De Sica e Zavattini colgono con felice sensualità la realtà di un bozzetto felice in se stesso, nella metafora romanzesca, nell'affresco storico — e *Il giudizio universale* doveva essere *La dolce vita* di De Sica e Zavattini e forse anche il loro *Rocco e i suoi fratelli* — essi mancano all'appuntamento con la verità totale, realistica, danno episodi riusciti

ed altri soltanto voluti. Eppure anche qui c'è De Sica e c'è il suo fido collaboratore. La finzione del Diluvio universale è vista in chiave di operetta. D'accordo, Clair e Ernest Lubitsch sono molto lontani, e soprattutto raccontavano le loro incantevoli storie in altri momenti, ma in questa « contaminatio » anacronistica (nell'ambito della storia) è facile trovare il De Sica felice nell'afflato narrativo, il De Sica che non vuole « pensare » ma « vivere » soltanto una certa situazione. In questa operetta sul Diluvio, De Sica ha messo calore, finzione di amore e anche di ironia (in *Caccia alla volpe* ci sarà solo questo secondo aspetto). Non è certo un film da grande autore, ma l'etichetta di grande autore era stata data al regista per motivi assai diversi dalla sua realtà cinematografica, per motivi molto lontani dalla sua effettiva partecipazione ed aderenza al segno filmico. Visto e giudicato da una critica che vedeva soltanto il « problema » e non il « tema », De Sica era subito diventato il nuovo De Amicis del Pci dell'immediato dopoguerra — ma non per volontà sua.

Si erano visti problemi nella storia di *Ladri di biciclette* e di *Sciuscià* mentre De Sica ne aveva fatto dei temi, molto umani, piuttosto commoventi e in effetti anche piuttosto visti con un certo cinismo e con una buona dose di crudeltà: l'altra faccia, insomma, della sua grande carica di tenerezza, della sua capacità di amore. E' chiaro che da allora il regista ha dovuto seguire una certa strada. Non seguendola, è stato giudicato in crisi. Ma — ripeto — la crisi in lui c'era sempre stata: a livello di sensibilità, di affanno, di tristezza, molto raramente di giudizio critico. Queste due crisi, di De Sica e di Zavattini, si sono accompagnate lungo una strada piena di preconcetti e di pregiudizi, di idee sbagliate e di ambizioni fallite: una strada non tracciata da loro — intendiamoci — ma preparata in gran fretta, da certa critica piuttosto superficiale. Se si fosse fin dall'inizio visto il patema borghese (piccolo-borghese, erede di Camerini) degli eroi del primo De Sica, si sarebbero poi capite le « chiusure » dell'operaio di *Ladri di biciclette*, del pensionato di *Umberto D.*, e infine anche la stanca dolcezza di *Il tetto* e la scarsa fantasia della favola satirica che era *Miracolo a Milano*. Ancora per quel che riguarda la « crisi » zavattiniana, si può dire che per lo scrittore conta più l'apodittico schema di una astrazione reale, piuttosto che la dialettica insita nella realtà stessa: ne è una prova quel suo commento letterario — narrato, invece che in modi dialettali, in forme frante ed ellisi provenienti dalla cadenza regionale emiliana — al bel libro di fotografie del celebre americano Paul Strand, « Un paese ». Per Zavattini sembra contare l'idea della realtà più che la sua tensione diegetica. E' proprio l'altro aspetto della mitizzazione dello strumento filmico. Ovviamente, è chiaro che per un pubblico sia regionalistico (il nostro « campanile » e la sua « perenne cultura ») che straniero (e quindi disposto ad accettare molto più vivacemente tutto quello che è « colore » « stra-

niero », e figuriamoci poi quello italiano) questi film diretti da De Sica e sceneggiati da Zavattini sono tutto oro colato: divertono, fanno pensare, hanno una filosofia, ci permettono di ridere e piangere contemporaneamente sulle nostre « eterne » miserie. Lo scettico e malinconico De Sica non ha fatto alcuno sforzo, dopo la « svolta » del 1948, per cercare di penetrare meglio le proprie ragioni culturali, per cercare insomma di esprimersi secondo uno stile più adatto all'epoca che stava attraversando uno dei suoi più violenti sommovimenti storici: se diciamo che *Amanti* — un gentile, profumato, straziante melodramma neo-romantico, con Faye Dunaway che muore e lo spettatore che piange insieme a Marcello Mastroianni — reca la data del 1968, avremo la prova di questo ripiegarsi assolutamente individualista, non narcisista (già, la donna-madonna), di De Sica su se stesso, nel proprio mondo privato, di cultura, ripeto, piccolo-borghese, in cui la famiglia, gli affetti, l'amore e il danaro, sono i pochi veri « segni » riconoscibili, codificabili e quindi esprimibili sul piano dell'invenzione cinematografica.
Le contraddizioni di De Sica e Zavattini non nascono tanto dalle loro personali crisi individuali, come è visibile ai nostri giorni con la commedia all'italiana di una Wertmüller ad esempio, quanto dalla crisi stessa della società piccolo-borghese in cui essi esplicano il loro sentimento narrativo: sembrano inoltre orpelli gli amori populisti di Zavattini, che vengono fuori dalle sue pagine di diario, il ritorno al paese emiliano per trovare la salute e gli amici all'osteria (una serie di stereotipi « padani » che arriveranno sino a *La califfa* e a *Questa specie di amore,* ad *Anonimo veneziano* e a una retorica infine televisiva). Quel che è « vero » in essi sono i risultati. I risultati li esprimono, come ci esprimono. Ed eccoli qua, con le loro antinomie di base, e con la patina di gioia narrativa, di « exploit » visivo che li caratterizza. La crisi, dunque, doveva esserci anche prima se De Sica ha seguitato a sorridere del suo sorriso smagliante e buono. A meno che egli non sia un cinico totale, ma non lo è, abbiamo visto perché non è tale: un cinico vero non mette sfacciatamente sul tavolo il proprio vizio di non-amore. *La riffa* (1961), episodio con la Loren (« popolo di Lugo, fate il vostro gioco! ») è contenuto in *Boccaccio '70.* Soggetto e sceneggiatura sono di Zavattini, il quale si incontra con gli umori regionalistici, emiliani, che permettono alla signora Ponti di misurare la propria bellezza con un talento davvero inventivo, da vera attrice qual è: nel racconto svelto, ricco di linfa, caldo del vento padano, folle della follia emiliana, il regista dà una prova del suo respiro corto, e si dice questo non certo come esempio negativo, ma veramente come misura di una cultura letteraria e cinematografica da cui De Sica è provenuto.

De Sica si è fatto negli anni '40, quando non esisteva il romanzo come dialettica della storia (e comunque la cultura fascista e cattolica l'avrebbero soffocato sul nascere) ma c'era il racconto come

bozzetto, come elzeviro brillante e risentito, a loro volta « segni » di un mondo culturale-economico-politico che non transigeva su certi valori « esterni » all'individuo ed alla sua breve cerchia familiare e sociale. In questa ristrettezza la fantasia non vuole trovare confini diversi, non intende incontrare valori/oltre. Si accontenta della provincia del cuore. La vede anzi con una sorta di delicato pudore e di nostalgico amore. Da qui è partito De Sica. Poteva arrivare al grande affresco storico? No certamente. *Il giudizio universale* ce l'ha dimostrato, e *Il boom* (1963) ce lo conferma, ferma però restando la capacità di togliere l'aneddoto dalla volgarità di fondo di quel « mid-cult » culturale italiano che sta facendosi avanti con forza, avallato anche dalle firme di quei registi « medi », brillanti, bravissimi, che negli anni '70 affosseranno completamente la commedia tradizionale-dialettale, rendendola opaca, greve, materialista e coprendola di quella vernicetta « porno » smaltante le copertine delle riviste dedicate a « voyeurs » della fantasia e del sesso. Ultimo grande bozzettista, De Sica seguita dunque, col fedele « Za », a percorrere la strada della commedia che con lui darà risultati gradevoli, intrisi di quella finezza che con altri diverrà un ricordo, un fatto retrospettivo, come erano *Maddalena zero in condotta* e *Un garibaldino al convento* rispetto a *Sciuscià*.
In sostanza De Sica ha negli ultimi quindici anni della sua attività cercato di « nobilitare » il genere della commedia all'italiana, anzitutto, non immettendo in essa aspetti troppo volgari, erotici e qualunquisti, in secondo luogo vedendo di ricavare, sempre nell'ambito della illustrazione dell'animo femminile, motivi di un certo valore « universale ».

Tentativi in parte falliti, specie nel 1967 con *Sette volte donna* (sette episodi al servizio di un'attrice, Shirley MacLaine) e con l'episodio *Una sera come le altre,* contenuto in *Le streghe.* E' sintomatico anche qui, in questo tipo di produzione tipicamente commerciale, la presenza di quel pallido neorealismo tardo-zavattiniano, per cui l'episodio, il flash su una determinata situazione umana e ambientale dovrebbero di per sé bastare all'espressione globale dell'opera. E' in questo calco della realtà minuta, sul suo altrettanto banale significato, che sembra riposare l'istanza zavattiniana, mentre De Sica intende in questo calco — del resto da lui visto con ironia e una sorta di affettuoso cinismo, che è l'altra faccia dell'amore tenero per i suoi personaggi e il loro mondo, nei film dell'immediato dopoguerra: ma *Miracolo a Milano* cominciava già a mostrare gli orpelli della finzione, l'invenzione ridotta a pretesto, il pretesto che si illude di essere invenzione — introdurre un respiro « umano », un calore sentimentale, una « lirica » affettuosità partenopea, il tutto immesso in un sentimento del fatto filmico davvero misurato, calmo, mirante a una riposata classicità. E' proprio nel « cosmopolitismo » di certe produzioni, che De Sica mostra davvero l'aspetto più materialista e grave del proprio « cini-

smo » di base. Il film con l'attrice americana Shirley MacLaine ne è una riprova; si tratta di un'opera, anche se condotta con ritmo agile, priva assolutamente di inventiva, e non parliamo tanto dell'inventiva pseudo-fantastica che talora esce dalla fertile penna di « Za » ma ci riferiamo all'invenzione del fatto cinematografico, all'uso della cinepresa che in *Sette volte donna* come in *Una sera come le altre* è piatto, previsto, mentre nel De Sica di sempre diviene parte stessa della situazione, del racconto, del ritmo dato al movimento degli attori ed alla loro espressione.
Una sera come le altre ci dice, anche attraverso il soggetto di Cesare Zavattini, Enzo Muzii e Fabio Carpi, che a De Sica non appartiene quel concetto di « eleganza » formale cosmopolita che fa sì che un motivo pur non banale si trasformi in una piatta, levigata (si veda la fotografia « flou » di Giuseppe Rotunno; le toilettes della Mangano; il muoversi da divo americano di Clint Eastwood, che De Sica aveva appena tolto dal ruolo di « vilain ») rappresentazione di gusto teatrale, con una cinepresa immobile come quella di un fotografo di moda intorno al quale ruotino con modi finti i personaggi di carta del suo « studio » ovviamente dipinto di bianco.

E' appunto da questo concetto di falsa eleganza internazionale, uno dei limiti più vistosi del De Sica vicino alla fine, che il regista tenterà, in modi alterni, di togliersi, a volte con risultati probanti altre volte con opere dichiaratamente false. Sono falsi, appunto, gli episodi come *Il leone* (in *Le coppie,* 1971), ed è quasi tutto falso *Ieri, oggi, domani* (1963) interamente dedicato al talento della Loren, che qui interpreta tre figure diverse. Non è il caso di parlare, a proposito di questo film, di personaggi. Siamo al guizzo aneddotico, al lampo psicologico e alla intuizione garbata e talvolta intelligente: non per niente soggetto e sceneggiatura recano la firma di Eduardo De Filippo, di Cesare Zavattini e di Alberto Moravia. Sarebbe anzi interessante, da ogni sceneggiatura di questi film firmati dal regista di *Ladri di biciclette*, ricavare quanto sia dell'uno quanto dell'altro scrittore, dato che di De Sica c'è ben poco, limitandosi egli a filmare, sia pure con pacata misura, quanto gli viene offerto e avvolto nel « cellophan » di una sceneggiatura abbastanza curata. Negli stereotipi, nei calchi da settimanale che vorrebbe essere di costume e politico ma che si limita a essere di tipo sentimentale ed emotivo, ecco che le figurette a cui la Loren dovrebbe dar vita si riducono a una serie di luoghi comuni che il regista riesce a rendere perlomeno credibili nell'attimo del loro farsi: resta qualche lampo di invenzione cinematografica, e sempre la Loren è al centro dell'inquadratura, tragica e commediante qual è, lontana tuttavia dall'unico « exploit » che Charles Spencer Chaplin nel 1966 concepì per lei con *La contessa di Hong Kong*: una misura geometrica, un calcolo matematico chiudevano in una

esatta misurazione di tempi e ritmi una recitazione tutta stilizzata, di testa e di cuore insieme.

Dal dramma omonimo di Jean Paul Sartre, e su sceneggiatura di Zavattini e Abby Mann, De Sica diresse nel 1962 *I sequestrati di Altona*. Per motivi di produzione la « story » venne in parte cambiata, non c'è più un amore incestuoso tra fratello e sorella bensì tra cognati. A parte queste svolte, sempre perdonabili in ogni film che aspiri a un grosso successo di pubblico, colpisce nel regista la scarsa penetrazione di agganci psicologici, la non completa « intelligenza » per quel che riguarda atmosfera e caratteri (notevole la fotografia di Roberto Gerardi, un ottimo direttore della fotografia che raramente aspira a fare il « maestro ») che invece in un altro film « storico », *Il giardino dei Finzi Contini* (1970), si apriranno in un contesto libero, pervaso da una estrema delicatezza di tocco, da una abilità figurativa e ritmica di eccezionale, casto rilievo umano e psicologico. Probabilmente è Sartre a legare le mani a De Sica, nel senso che la « pièce » è compromettente e « difficile » per un regista che, anche se non sempre è di facile comprensione se può risultare ambiguo in più parti, ambiguo si vuol dire nel senso positivo del termine, ama tuttavia di preferenza soggetti lineari, non contorti psicologicamente, non implicanti estremi drammi esistenziali o lancinanti traumi dialettici.

Con Giorgio Bassani e la sua storia ferrarese invece capita il contrario. Direi anzi che sia la sceneggiatura di Ugo Pirro e Vittorio Bonicelli (due autori che non avevano mai collaborato con De Sica) che la regia danno al romanzo un po' farraginoso, e come « gonfiato » (insomma un bel racconto che vuole ad ogni costo essere e sembrare un bel romanzo storico), un andamento di rigorosa dinamica interna, con progressioni ritmiche di grande scuola narrativa, e in cui ancora la cinepresa non si sente per quanto la sua eleganza formale sia tutt'uno con l'ambiente, i volti, il respiro di un tempo, la nostalgia delle cose perdute, il profumo di un mondo oramai remoto. Tra tanti « revivals » degli anni '30-'40 attuati dai nostri registi con molta fretta iconografica e stilemi di prammatica, con calchi e ricalchi del già visto e detto, questo di De Sica dà il senso di una storia che abbiamo attraversato, ci dà insieme l'ombra e la luce di un nostro rapporto d'amore con mondi scomparsi, travolti dall'orrore e dall'atrocità. Opera perfettamente riuscita, *Il giardino dei Finzi Contini* ci dà più amore — proprio nel senso desichiano — di quel che non vi avesse mostrato Bassani, ci dà una grande urgenza di umana comprensione dove in Bassani esiste a volte il rigore un po' accigliato o superbo di una constatazione aristocratica. D'altronde, se Bassani è autore solamente « letterario », De Sica lo è sul piano puramente « cinematografico ».

De Sica era entrato di istinto nel mondo del cinema, non era stato

cioè un « intellettuale » del cinema, non aveva mitizzato i suoi maestri, non aveva amato che pochi dei suoi « geni » (Chaplin, tra questi).
Per De Sica il cinema non è un linguaggio ma una maniera come un'altra, per un autore, di esprimersi dicendo le sue verità umane. I suoi mezzi espressivi sono sempre stati misurati e parchi. Pochi movimenti di macchina, un montaggio molto all'interno del quadro, una ricerca essenziale — in sostanza — della verità espressiva. Quando a volte capitano al regista storie che lo implicano troppo in profondità, come *I sequestrati di Altona*, o come *Il giudizio universale*, o come *Caccia alla volpe* (che doveva essere una sorta di balletto ironico anche sul mondo del cinema « impegnato » e che nonostante qualche « gag » felice era stato un film piuttosto scialbo), è in quei momenti che egli si fa prendere la mano dal testo, non lo vive con sincerità e con semplicità di mezzi narrativi, non lo sente, in ultima analisi. Essendo dunque un istintivo, questa mancanza di amore nei confronti del film, di tenerezza davanti ai personaggi, si manifestano con estrema chiarezza, e il film finisce sempre col mancare di qualcosa.
Ne *Il giardino dei Finzi Contini* ciò non capita affatto, e l'opera si iscrive nell'elenco di quelle tra le più riuscite del regista: finezza di indagine psicologica, gusto nella scelta scenografica, bravura nella impostazione del colore, nella condotta degli attori, nell'impiego della macchina da presa, che « infatti » non si sente quasi mai. Si può dire infatti che la cinepresa di De Sica si fa tanto meno « sentire » quanto meno l'invadenza del bozzettismo zavattiniano ingombra il quadro di notazioni, di illazioni, di frange aneddotiche. E' il caso, al contrario, de *Il boom* (1963), film che non è certo stato girato fuori epoca, il cui soggetto, cioè, sempre di Zavattini, non ha riposato troppo a lungo sul fondo di un cassetto. Film moralistico, moraleggiante, vacuo, *Il boom* è certamente inferiore a *Il giudizio universale*, anche per quel che riguarda la vis comica. Un giallo-rosa che se fosse stato in mano di Blake Edwards avrebbe dato frutti saporosi è *Caccia alla volpe*, da un soggetto di Neil Simon e sceneggiato da Simon e Zavattini. Il film è del 1965 ed ha certe sequenze di impronta rivistaiola (il critico cinematografico, ad esempio, che difende alcune sequenze orrende, sgangherate ed imbecilli, giudicandole capolavori dell'espressione cinematografica) che non sempre certi nostri registi « medi » avrebbero facilmente firmato. Tuttavia ha un certo ritmo, nelle « gags » che si succedono con una cadenza in cui l'ironia riesce a stemperare quel tanto di pesante, di non risolto sul piano umano, di ristretto, di « anteguerra ».
Non è zavattiniano, forse, l'anacronismo di *Lo chiameremo Andrea* (1972), film — questo sì — fuori epoca, con un « vogliamoci bene » piccolo-borghese, con quel girotondo intorno al tavolo che non è né follia lirica, né balletto surreale alla René Clair, né gratifi-

cante illusione di una bontà inesistente? Inoltre questo film, che si oppone sia ideologicamente sia strutturalmente alla dimessa e in sostanza umana castigatezza di *Un mondo nuovo* (1966) (in cui Zavattini non strafà, dà il meglio di se stesso, non si illude circa la « bellezza » della realtà), capita in un momento, che è quello attuale, in cui non esiste certamente il problema dell'incremento demografico. D'altra parte l'ossessione di avere assolutamente un figlio, da parte di questa giovane coppia, sfasata socialmente e psicologicamente, non parte da nessuna giustificazione umana, non è cioè spiegata in nessun particolare ambientale, di atmosfera, né tantomeno « segnata » da un certo stile filmico, che al contrario annaspa, intrecciandosi con quei piccoli barlumi di aneddoti e noterelle che lo sceneggiatore profonde con molto entusiasmo, e troppa sicurezza nelle proprie facoltà espressive.
Tanto *Un mondo nuovo* è delicato, sensibile, introspettivo, quanto *Lo chiameremo Andrea*, che è il suo esatto opposto, si estenua in un ritmo inconsistente, che stranamente non è neppure cinematografico, ricordando certi sketchs di rivista d'anteguerra, o quelle commedie che De Sica, ai tempi dei così detti « telefoni bianchi », non avrebbe mai diretto e che avrebbe volentieri lasciato a Mario Mattoli, Nunzio Malasomma, Camillo Mastrocinque, o a un Gennaro Righelli già in crisi.
Ora, se *Il giardino dei Finzi Contini*, come abbiamo visto, ha questa castigata e partecipe capacità di sintesi stilistica, il « miracolo » si verifica anzitutto perché la sceneggiatura è fatta da altri autori che non sono Zavattini, e in secondo luogo perché la materia, particolarmente sentita dal regista, viene decantata dal suo talento essenzialmente cinematografico, che ha bisogno di sintesi e non di analisi, di visualizzare un fatto e non di sillabarlo secondo quelle « finzioni » — per dirla con Borges — che il suo sceneggiatore preferito invece prediligeva. Non si vuol dire però che Zavattini sia un cattivo sceneggiatore, tutt'altro, egli ha scritto anche testi molto belli, e meriterà senza dubbio un capitolo nella storia del cinema italiano del secondo dopoguerra; il fatto è però che una collaborazione troppo dilazionata nel tempo finisce col creare quelle abitudini espressive, come era successo con Carné e Jacques Prévert, che infirmano l'analisi critica e dànno di essa una sintesi frettolosa, pigra ed artefatta. Sicuri come erano l'uno dell'altro, De Sica e Zavattini finivano col risolvere « alla solita maniera », quelle che in fondo erano « le solite storie »: con garbo, certo, con un tono loro inconfondibile, ma che però alla fine sapeva di maniera. E i risultati li abbiamo visti. Come per contro abbiamo visto che i migliori film dell'ultimo De Sica recano, per quel che riguarda la sceneggiatura, altre firme.

Matrimonio all'italiana (1964), tratto da « Filumena Marturano » di Eduardo De Filippo, e sceneggiato da Renato Castellani, Antonio Guerra, Leo Benvenuti, Pietro De Bernardi, ha uno « spazio » cine-

matografico sottilmente inventato, ricorda anche i migliori film dell'anteguerra, e anche se concede molto al divismo della interprete (che poi è di stampo partenopeo/desichiano) riesce a colmare il quadro di segni implicanti un tema soffertamente sentito e vissuto sia sentimentalmente che criticamente. Manca in questo film da una parte il fatalismo e il pessimismo tipici di De Sica e dall'altra la ricerca del bozzetto felice, marottiano, che anziché favorire lo stile del regista lo frena in una stagnante, oppure altalenante, significazione marginale e dialettale. Colpendo il centro del suo tema, il regista non smaglia la struttura del discorso oltre le righe del suo codice morale. La Loren lo asseconda in questa ricerca della perfezione ritmica, della cadenza che ha la forza del dolore vero, della rassegnazione tenace, che ha la costanza di quella « massima » cattolica (« vince chi perde »), che De Sica tiene dentro di sé e che esprime nelle sue opere migliori in questi film veramente riusciti di De Sica, e non per un falsato concetto pietistico e umile di rassegnazione, ma perché questi personaggi hanno dalla loro la luce della verità, della bellezza della realtà da essi accettata, capita e vissuta sino in fondo. Il dolore che aleggia nella casa dei Finzi Contini, è lo stesso della « pietas » presente in *Matrimonio all'italiana.*

Tendendo al pessimismo, la fatalità presente nella matrice culturale di De Sica ha bisogno di un appoggio esterno che esprima la forza e l'idea autentica, altera e tenace della vita.

Questo di più, questo oltre/morale, De Sica l'ha all'inizio trovato nel messaggio neorealista di Zavattini e poi nel ritorno alla « filosofia » napoletana.

Autore non profondo, De Sica ha però dato anche in queste opere che potremmo definire della decadenza — ma che in realtà sono della saggezza, della totale accettazione di se stesso, coi propri pregi ed i propri limiti, entrambi vistosi, non lievi — un'immagine filmica di corposa rappresentazione umana: nel suo universo chiuso, circoscritto, il fatalismo tipico anche delle prime opere neorealistiche (la bicicletta dell'operaio era simbolo, e non segno: ne nacque anzi una lunga polemica con Bartolini, l'autore del lungo racconto da cui il film era ricavato) De Sica immette la « pietas » delle cose, il dolore di una realtà vissuta con una sofferenza autentica, e non a semplice livello di illustrazione sentimentale.

Questo universo si chiama *Matrimonio all'italiana*, film di colore, di sentimenti, di partecipazione casta, di tripudio dell'immagine filmica che specchia se stessa nella luce di una realtà ritrovata per miracolosa aderenza ai fatti e all'ambiente; si chiama *Un mondo nuovo*, i giovani e i loro problemi visti dagli occhi di un saggio uomo anziano che conosce la vera realtà dell'amore (pur con tutte le ambiguità che l'amore può avere, anche in un saggio); si chiama — in parte — *I girasoli* (1970) in cui però si affaccia ogni tanto sia il « particolare » zavattiniano sia quel sentimentalismo « alla

russa » (alla sceneggiatura partecipò anche Gheorcij Mdivani) che disperdono la linearità di un ritmo nella prima parte di ottima lega; si chiama *Una breve vacanza* (1973) e *Il viaggio*, gli ultimi due film del grande regista.

Una breve vacanza è ricavato da un soggetto di Rodolfo Sonego ed è sceneggiato da Zavattini. Clara, l'operaia calabrese, impersonata da Florinda Bolkan, non è né la donna del neorealismo (donna come idea astratta di una « salute »popolaresca di stampo ottocentesco) né tantomeno quella, fasulla, dei diversi episodi diretti da De Sica, cioè la donna/bozzetto, falsa, idea, ancora astratta, di un « eterno » mondo borghese che in realtà ha subìto radicali trasformazioni (*Ieri, oggi, domani*; *Una sera come le altre*, episodio de *Le streghe*; *Sette volte donna*; *Il leone*, episodio de *Le coppie*). Clara è un'operaia che conosce la squallida routine dei « pendolari » che si alzano alle cinque di mattina per tornare a casa alle otto di sera; in casa trova una famiglia oppressiva, volgare, che De Sica ha avuto il coraggio di vedere non con l'obiettivo del « Mezzogiorno perenne » ma con la lucida consapevolezza che viene dalla constatazione dell'ignoranza, della bieca e ricattatrice violenza familiare, il cui lessico è quello della solitudine, dell'egoismo e — in sostanza — della mancanza di amore. Clara non vuole neppure amore. Vuole un po' di tenerezza. E' questo il De Sica più vero degli ultimi anni, il De Sica che ritrova — i primi quindici minuti del film sono assai belli — la diretta vena narrativa dei suoi primi capolavori, quelli in cui il suo pessimismo fatalistico viene filtrato da una cinepresa che scruta le cose nel loro esatto, totale accadere esistenziale.
L'operaia si ammala; va in sanatorio. Qui conosce un'altra realtà: migliore di quella di casa sua. Comincia a giudicare il marito, la cerchia familiare. Sfiora anche un romanzo sentimentale con un giovane uomo. Ritorna guarita, diversa, con un'altra esperienza. E' stata una breve vacanza. Il treno che arriva a Milano sotto la pioggia ci dice l'amarezza che la donna è destinata a sopportare ancora per molto tempo.
Nel chiuso universo della « famiglia » De Sica ritrova la vena borghese, delicata e amara. Si chiude l'arco di una lunga parabola che ha avuto alti e bassi, deviazioni e pentimenti, superficialità e l'incanto di un cinema scoperto proprio nella sua matrice diretta e autentica. Le scene di Clara tra i suoi, la corsa verso il lavoro, la vita in fabbrica sono del miglior De Sica. Le scene invece in sanatorio recano il timbro dello Zavattini non sempre scoperto nella vena dell'ironia bensì nell'applicazione di un « divertissement » sia pure ironico e cantante. Ma il film ha un suo tono che, anziché appiattire la realtà pedestre, la arricchisce di sfumature, di una calcolata e mediata registrazione del tempo cinematografico.

Ci sono film di De Sica, i peggiori, quelli che abbiamo cercato

di individuare stilisticamente fin qui, che non hanno che poche inquadrature « cinematografiche », degne appunto di far parte del contesto e della struttura filmica. Ci sono invece film di De Sica che sono soltanto cinematografici. Tra questi metteremo *Una breve vacanza*, *Il giardino dei Finzi Contini*, e l'ultimo, *Il viaggio*, tratto da un racconto di Pirandello.

Anche questa donna, Adriana, una signora dal « cuore semplice » (semplice nella accezione desichiana e non certamente flaubertiana), ammalata molto gravemente, ritrova, nel corso di un viaggio col cognato (che lei ama riamata), la gioia di una realtà scoperta ex-novo, proprio da lei, ricca, ma chiusa per anni e anni nella sua villa in Sicilia. La trama è fatta « ad hoc » per il sentimento ed il sentimentalismo del regista. In Pirandello il gioco è quello — geometrico — del « grottesco » che il « destino » ci riserva ad ogni passo: è un gioco crudele, calibrato dalla spietata ragione pirandelliana: la donna si accorge della vita proprio quando è di fronte alla morte.

In De Sica il tema viene campito in una partitura più soffice, molto ariosa, in cui luce e colore giocano effetti estetici — non edonistici — a cui l'operatore Guarnieri dà una vibrazione interiore. Adriana, di fronte alla morte che le fa comprendere meglio il valore della vita, sintetizza in questo ultimo bel film di De Sica il valore umano della sua filosofia: è un amore che basta a se stesso, che non ha risvolti antinomici. L'amore come « segno » della vita che viviamo senza capire — senza amarla.

E' in questo assioma che il regista ha creduto, nella realtà di questo « cuore semplice » che tutto vorrebbe vedere, capire ed amare.

Contemporaneamente, De Sica ha espresso magistralmente questa sua filosofia, con cadenze affettive di insospettata finezza (se si pensa appunto ai diversi film mediocri da lui diretti nell'ultimo periodo della sua lunga carriera). Non si sente lo sforzo di far cinema, non si sente la mano degli sceneggiatori (Diego Fabbri, Massimo Franciosa, Luisa Montagnana: manca — e non è un caso — Zavattini). Il film procede con ritmo pacato, con uno stile soffice e insieme teso verso un « segno » che De Sica non vuole rendere ambiguo, ma chiarire.

Ci riesce, come c'è riuscito nei film che l'hanno reso celebre, quei film in cui era presente questo stesso discorso dell'amore cercato e ricreato sempre più con uno spirito che tende alla verità totale. Per questa ragione non trovo nella parabola del regista quelle violente uscite fuori strada che altri hanno creduto di vedere in essa. Trovo che si tratta di una linea perseguita con uguale devozione e amore del mestiere. Gli errori, son quelli che — più dei pregi stessi — ci faranno, puntualmente, ad ogni stagione che si rinnova, « fare i conti » con l'opera intera, ce la faranno vedere in una prospettiva sempre diversificata.

Se l'amore nei primi film era la forma del ricatto borghese, negli

ultimi esso diventa astrazione, un respiro superiore che mira a una, pur dimessa, classicità. Non è un grande respiro. Ma non è neppure una breve vacanza, sognata da un cuore tutt'altro che semplice.
E' proprio da una ricerca, più mediata che consapevole, indirizzata verso la luce della verità totale, che De Sica ricava quella certezza in certi valori in cui egli si è ostinato a credere, a differenza della società in cui operava.
Ed è sintomatico che il De Sica più autenticamente sentimentale, cioè il più vero, quello de *Il viaggio, Una breve vacanza*, sia stato dal « suo » pubblico trascurato, preferendo esso invece gli aneddoti scialbi, superficialmente spiritosi, accondiscendenti, dei vari film a episodi o degli « sketches » da lui diretti.

Con tutti i suoi errori, con gli sbagli di prospettiva storica e sociale compiuti, De Sica appare comunque un autore conseguente a se stesso, un regista che ha seguitato a fare un discorso interiore, conservando una nobile finezza di impostazione, e dandoci in sostanza del cinema ancora espressivo.
Al di là delle malizie del mestiere e dei compromessi della produzione, la sua parabola si è svolta secondo temi e tempi che sarebbe ingiusto giudicare dettati dal caso, dall'opportunismo del momento. Pur coi film poco riusciti che abbiamo cercato di evidenziare, la sua opera post-neorealismo conserva il segno di una autentica partecipazione sia sentimentale che espressiva.
Tutto il resto è legato alla cronaca, vale a dire a quei valori aleatori che trascorrono col passare delle mode. Ciò che probabilmente del regista resterà, è quella verifica esistenziale del segno filmico, portata avanti — come abbiamo visto — senza intellettualismo, senza « finzioni » culturali (ma certamente, e molto, di timbro sentimentale), e neganti, di volta in volta, il « simbolo » che viene da lui concepito come assenza di rivelazione, e quindi di amore. E' nella rivelazione dell'accadimento nell'accaduto, che De Sica ha dato prova di una smagliante figurazione visiva e ha attuato una diegesi di drammatica costanza espressiva. Per questa ragione anche i film del suo ultimo periodo sembrano naturalmente entrare a far parte di questa ricerca, che non è più condotta a due voci ma fa parte dell'interesse specificamente desichiano verso il nostro comune destino: grandi temi — la vita e la morte, l'amore e l'illusione, la speranza e il dolore — che egli, è vero, non ha espresso con grande profondità ma che pure recano il timbro di una voce autenticamente vera, pur nell'antinomia di quelle « finzioni » provenienti da frange culturali non sempre smaltite, anzi accantonate, trascurate, e riaffioranti quindi nei momenti della stanchezza.

INTERVENTI

Vincenzo Accame/Duttile, duttilissimo, fabuloso

Vittorio De Sica: il regista, l'attore, il personaggio. Una scelta piuttosto imbarazzante, anche se è chiaro che nella Storia ci rimarrà per una soltanto di queste qualifiche. E' probabile che anche un non addetto ai lavori (di cinema) come me abbia visto almeno una dozzina di film firmati da lui come regista. Non amo gli sforzi di memoria e non cerco neppure di farmi un elenco mentale. Così come non cerco di ricordarmi quante volte ho visto *Ladri di biciclette, Umberto D.* o *Miracolo a Milano*. Poi, certo, c'è anche l'attore, che appare nei luoghi più impensati, fin dagli anni trenta, in ruoli di giovane e fascinoso seduttore, in ruoli di fascinoso seduttore non più giovane, in ruoli patetici, in ruoli comici, in ruoli di abilissimo istrione. Duttile, duttilissimo, fabuloso, si esibisce (come se stesso) a pubblici sempre più vasti come ad esempio quello televisivo, « ospite » di trasmissioni popolari, fino a reincarnarsi spudoratamente in un figlio, che lo imita, che lo doppia eccetera eccetera.
Come addetto a un altro tipo di lavori (quelli letterari, più o meno), devo comunque respingere la tentazione di parlare dei suoi rapporti con Cesare Zavattini, scrittore a me caro che con De Sica ha costituito una delle coppie più ben assortite del cinema di ogni paese. Devono essere già stati in molti a chiedersi fino a che punto in certi film arrivava il lavoro del soggettista e sceneggiatore e dove invece incominciava quello del regista. Discorso protraibile in eterno, una specie di moto perpetuo della critica cinematografica. E poi le tentazioni, per definizione, provengono dall'inferno.
Rimanendo più in superficie, c'è però un fatto che mi preme sottolineare: ed è che i film di De Sica, del De Sica regista, « funzionano » sempre. So benissimo che in Italia parlare di « mestiere » è come insultare; dire a qualcuno che ha del mestiere vuol dire implicitamente che non ha genio! E da noi il genio nasce con la stessa facilità del trifoglio, si sa. Ma in questo caso non mi lascio intimorire dal boomerang degli insulti e affermo che proprio la dote precipua della regia di De Sica è la puntualità dell'esecuzione, la perfezione con cui vengono dosati gli ingredienti dello spettacolo, l'essenzialità di ogni particolare. E tutto questo è il risultato di un mestiere inarrivabile. Il quale vuol dire conoscere tutti i segreti della macchina da presa ma anche tutti i risvolti psicologici che portano l'attore a dare al personaggio interpretato il giusto contributo di sé.
Non so se l'uomo De Sica fosse dotato di particolari capacità di convincimento, di carica magnetica, o semplicemente di intuizione nei confronti del suo prossimo; ma è certo che nei suoi film tutto pare riuscire con naturalezza, e ogni personaggio nella storia sembra sempre a suo agio. E' semplice: quando De Sica vuol far ridere riesce sempre a far ridere, quando vuol far piangere riesce sempre a far piangere.
I suoi film non hanno mai avuto grandi ambizioni intellettuali, nel senso che nella maggior parte dei casi i temi trattati nascevano da una quotidianità plausibile; la vita di tutti i giorni, il mondo comune, sono gli scenari più consoni a De Sica. Il suo è un linguaggio semplice, che rifugge da preziosismi stilistici, rifugge da ogni sorta di invenzione fine a se stessa. Il racconto si svolge tutto in superficie, senza significati reconditi, senza stratificazioni di significati, senza messaggi celati; l'unica chiave

di interpretazione è quella che la vicenda offre, nella sua immediatezza. Direi che poche sono le eccezioni a questo metodo. Anche quando giunge al capolavoro (intendo i film del periodo neorealista, ovviamente), vi giunge con semplicità, quasi per caso, senza sconvolgere i consueti schemi di mestiere. E in questo senso si diversifica anche notevolmente da Zavattini (ammesso che si possano fare paragoni tra cinema e letteratura), il quale non è affatto uno scrittore « facile », immediato. Ma non sapremo mai se è lui a « interpretare » Zavattini, rendendolo « esplicito » nella immagine filmica, o è Zavattini a prevedere una « realizzazione » filmica, nell'immagine, del suo racconto.
Al « genio » De Sica arriva per caso. *Ladri di biciclette* è un film che commuove, anche troppo; è un film esile, non solo nella trama; per cui assume « spessore » soltanto in una dimensione impalpabile, nella dimensione della poesia. E neppure il neorealismo in quanto « nuova visione della realtà » c'entra troppo. Sappiamo benissimo che nessun realismo, con o senza prefissi, ha maggiore attinenza con la realtà di qualsiasi altra formula ideologica. E anche in questo senso è chiaro che De Sica vada riletto, così come si è cominciato a rileggere Zavattini. Che De Sica vada riletto senza le implicazioni del neorealismo, e dell'uso « politico » che del neorealismo si è fatto, è qui soltanto un'ipotesi; né vorrei azzardare previsioni sui risultati di una tale rilettura. E' chiaro comunque che anche nell'opera di De Sica esistono dei segni tuttora da decodificare; che non basta una certa ideologia, una certa etichetta, per metterlo al riparo da ogni sorta di « critica ».
Ma del resto, mi chiedo, la storia del cinema è proprio così sicura delle sue scelte? Esistono strumenti sufficienti a scavalcare una certa provvisorietà? E infine: sarebbe uno scandalo scrivere un qualcosa che suoni: Contingenza e precarietà dell'opera cinematografica? Non posso fare a meno di pensare a quello strano effetto che spesso produce la visione di film di qualche decina di anni prima...

Giorgio Amendola/Intelligenza della bontà

Di Vittorio De Sica ricordo, anzitutto, con ammirazione e commozione, la generosa bontà, la fiducia nell'uomo, la schietta simpatia. La sua arte esprime quell'intelligenza della bontà, che in ogni manifestazione porta il conforto della speranza.
Non voglio distinguere, in questa occasione, il regista dall'attore, i suoi grandi films da quelli considerati minori. Certo in *Ladri di biciclette*, in *Miracolo a Milano*, in *Umberto D.* o ne *La ciociara* egli raggiunge i toni più alti della fraterna comunicazione umana. Ed occorre ricordare il fecondo sodalizio con Cesare Zavattini. Ma non c'è stato film da lui diretto o da lui interpretato, anche tra quelli che hanno suscitato le critiche più gonfie di vanitosa intolleranza intellettualistica, nei quali, magari soltanto a tratti, non si sia rivelato in una scena, in un gesto, in una carezza della sua mano affettuosa, quella sua carica di intensa e fraterna umanità.
Nell'Italia devastata dalla guerra, dilaniata dalle più crudeli divisioni,

insanguinata dal sacrificio dei suoi figli migliori, egli ha saputo esprimere le ragioni di quella maggioranza di uomini semplici ed onesti, che si sono accinti al duro lavoro della ricostruzione. La denuncia sociale, severa ed implacabile come è necessario, si trasformava sempre per De Sica in un appello alla speranza ed all'unione. Diventava il raggio di sole di *Miracolo a Milano*. Di fronte alla cupa devastazione di una violenza negativa di ogni umana speranza, De Sica ha riaffermato sempre le superiori ragioni dell'uomo.
Perciò, al di là dei mutevoli capricci delle mode culturali, egli ha saputo conquistarsi la stima e l'affetto dei tanti che lo ricordano sempre con gratitudine, per il bene che egli ha saputo dare, un motivo di fiducia, un sorriso intelligente, un'occasione di schietta risata. (Perché anche il riso è momento incancellabile della vita e dell'arte).
Io voglio ricordarlo come lo vidi scendere, solo, la scala del Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, la sera della prima rappresentazione di *Giudizio universale*. Ero stato, con mia moglie, uno dei pochi ad applaudire nella grande sala sfarzosa che si vendicava di tante sue denuncie. Mi avvicinai per esprimergli da napoletano la mia ammirazione e la mia solidarietà. Ebbe, nel ringraziarmi, un sorriso coraggioso e, assieme, consapevole. Non si faceva illusioni. Il suo coraggio e la sua fiducia negli uomini non significavano ignoranza della cattiveria e del sordido egoismo, ma valutazione della forza superiore della intelligenza e della bontà.

Luigi Baldacci/Naturalmente inscindibile

Considerando il cinema di Vittorio De Sica e i fattori che su di esso hanno influito, vi è un punto centrale che mi stimola fortemente: l'opera letteraria di Zavattini. Naturalmente in questa sede non si può uscire dall'ambito della cosiddetta « testimonianza », almeno per quanto concerne il mio caso personale. Infatti ho scritto di Zavattini solo giornalisticamente, restando in debito con la sua opera e con me stesso. Il che non toglie che la bibliografia zavattiniana si sia arricchita in questi ultimi tempi di contributi importanti, e poi, quel che più conta è che Zavattini resta uno dei massimi scrittori italiani del cosiddetto ventennio: con una carica di demistificazione nei confronti di quelle atroci mitologie correnti che nessun altro scrittore in prosa ha avuto. E penso allo stesso Gadda, il quale, prima della conclusione della guerra, era ancora, in gran parte, uno scrittore « manoscritto » o noto solo ai rari frequentatori di riviste specializzate e comunque, nelle cose relativamente più note e stampate in volume, non ancora pervenuto al suo grado massimo di espressione.
Zavattini ebbe successo, e si spiega. I lettori italiani si dimostrarono in quel caso molto più intelligenti di quanto si dimostrino abitualmente oggi. Ma se nel fascismo ci fosse stata una luce d'intelligenza, tutti i libri di Zavattini avrebbero dovuto essere sequestrati.
Quando poi Zavattini iniziò la collaborazione con De Sica, egli era già in quella sua nuova « pratica » il cui momento di partenza e di raccordo è individuabile in « Totò il buono ». E credo che sia vera l'affermazione

di Pavese che riconosce in De Sica « il maggior narratore » italiano di quel periodo. Un De Sica naturalmente inscindibile da Zavattini: esito massimo *Ladri di biciclette*. Certo il neorealismo letterario italiano non ha dato niente che possa essere equiparato a *Ladri di biciclette*. A questo punto potrei dichiarare una qualche mia idea su De Sica, ma non credo che sarebbe interessante per i lettori di « Bianco e Nero ». Dico semplicemente che De Sica si espresse compiutamente attraverso l'incontro con Zavattini: il che non significa affatto un giudizio negativo essendo il cinema, come credo, un'arte di cooperazione, mentre Zavattini si era già compiutamente espresso prima dell'incontro con De Sica.

Giorgio Bárberi Squarotti/Un cinema non letterario

Il grande merito di De Sica regista mi pare essere stato quello di non tenere le sue « fonti » letterarie in altro conto che di tracce ovvero schemi per sviluppi figurativi del tutto autonomi. Questo mi sembra vero soprattutto per le opere dell'immediato dopoguerra, fino a *Miracolo a Milano* e *Umberto D.*: dopo (per *I sequestrati di Altona*, per *La ciociara*, ad esempio), De Sica si riduce nell'ambito di una buona illustrazione di testi letterari, cioè capovolge la sua posizione nei riguardi della letteratura, diventando, da sapiente e abilissimo utilizzatore di spunti e di opere, che non si preoccupa affatto di fedeltà e di rispetti per la letteratura, un servitore sempre attento, ma non più inventivo del testo da trascrivere cinematograficamente. Ma in film come *I bambini ci guardano, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Umberto D.* il discorso di De Sica non ha nulla di « letterario »: il testo a cui egli si ispira rimane un fatto del tutto esterno rispetto all'opera cinematografica quale è attuata, anche nel caso del più zavattiniano fra tali film, quale è *Miracolo a Milano*. Fra il testo letterario e l'immagine cinematografica il rapporto è estremamente allentato, quasi inesistente: le invenzioni letterarie che Zavattini profonde a piene mani in « Totò il buono » non sono molto più che una didascalia per le invenzioni figurative di *Miracolo a Milano*. La parola, nelle opere migliori di De Sica (e *Umberto D.*, a questo proposito, è davvero un film esemplare), non ha molta importanza, non occupa gran spazio: e questa è una spia molto significativa della non letterarietà del cinema desichiano. Quando comincia a espandersi fino a prevaricare (già in *Stazione Termini* e ne *L'oro di Napoli*), allora la parola finisce a essere il momento essenziale del film, e l'immagine non ne è più che la chiosa o l'interpretazione o l'equivalente critico: ma siamo allora abbastanza fuori ormai di un discorso filmico.
Mi sembra che abbastanza spesso, anche nel passato, si sia riconosciuta l'azione esercitata da Zavattini nella collaborazione con De Sica: sia nel bene (come la suprema sapienza nel ridurre l'aneddoto a una semplice traccia: la ricerca ovvero « quête » in *Ladri di biciclette*, film più simbolico che realistico — la necessità assoluta della bicicletta per un qualsiasi lavoro che non sia quello del ciclista è un a priori assolutamente irrealistico — proprio perché il dato della disoccupazione e del lavoro appena trovato e minacciato subito dalle avversità che cadono sul protagonista

con il furto della bicicletta rimane non più che l'esile filo di un'indagine della città, miserabile e indifferente, partecipe e vile, compiuta dalla coppia del padre e del figlio, che ripropongono l'archetipo narrativo, tutto risolto, nell'opera di De Sica, in immagini, del viaggio d'indagine e di maturazione, che si conclude con l'acquisizione della coscienza di sé e della società, attraversata nelle sue immagini di contraddizione, di malignità, di solidarietà, di violenza), sia nel male (come qualche eccesso di patetismo, che si avverte soprattutto in *Sciuscià*, dove documento e simbolo convivono a disagio, e le soluzioni piegano al sentimento). Certo, l'influenza di Zavattini su De Sica è da riconoscersi nella fermezza con cui, nei film migliori che abbiamo citato, l'immagine è sempre simbolica e significativa, mai documentaria o « fotografica »: quando si allenta tale ricerca della simbolicità dell'immagine, abbiamo, per De Sica, la pura letteratura di *Stazione Termini* o la riduzione dialettale de *L'oro di Napoli* e de *Il tetto*, e l'immagine diviene illustrativa oppure tende al « vero » (che è sempre, per un'opera cinematografica, un bel guaio). Il culmine dell'influenza positiva di Zavattini su De Sica è costituito proprio da questo obliarsi dello scrittore per servire totalmente la figuratività del film, perfino quando è in gioco la propria opera narrativa, come in *Miracolo a Milano*.

Non credo proprio che la battuta di Pavese, secondo il quale De Sica era da considerare il « maggior narratore » italiano del dopoguerra, possa essere ripresa al di fuori della polemica e della metaforicità entro cui conserva un certo significato, tenuto conto della limitatezza delle esperienze narrative del novecento italiano di fronte a quelle europee e americane. La frase di Pavese è analoga all'indicazione del melodramma come tipico genere narrativo italiano dell'ottocento, di fronte alla grande narrativa realista del resto d'Europa: da un lato, un motto a effetto; dall'altro, la spia di una volontà di « primato » degli Italiani, comunque da sostenere, e, in mancanza di meglio, anche per via di metafora. De Sica, in realtà, per le strutture narrative, dipende palesemente o da archetipi come la « quête » (*Ladri di biciclette*) o dalla commedia borghese (*I bambini ci guardano*) o dall'avventura fantastica (*Miracolo a Milano*) o dal ritratto del personaggio esemplare per stato o condizione (*Umberto D.*). Ciò che conta è il fatto che, su queste strutture, si svolga un discorso figurativo che non è tanto narrativo quanto simbolico. Raccontare un film di De Sica è molto difficile, a meno che non ci si riduca a quell'esile traccia che ne costituisce il filo conduttore, ma intorno al quale il discorso filmico di De Sica si svolge autonomamente, come sequenza figurativa. Certo, proprio qui si avverte la fondamentale funzione di Zavattini, che ha distratto De Sica dal bozzettismo a cui pure era originariamente inclinato, eliminando l'importanza dell'aneddoto, del « tema ». Negli ultimi film De Sica precipiterà di nuovo nel bozzetto, cioè esalterà il momento del racconto letterario sulla simbolicità filmica. Ma ormai siamo al di fuori dello stretto controllo intellettuale e critico compiuto da Zavattini sul regista.

E' senza dubbio vero che i rapporti fra lingua e cinema nel dopoguerra sono tutt'altro che chiariti e adeguatamente studiati. In generale si può dire che il cinema, con gli altri mezzi di comunicazione di massa, ha cooperato notevolmente alla formazione di quella lingua comune e media che rappresenta, più o meno bene, lo strumento di comunicazione abbastanza unitario per gli Italiani. Se mai c'è da dire che il cinema, in

questa azione, è venuto un po' più tardi di altri « mass-media », e non senza contraddizioni e ambiguità, per l'uso insistito di parlate e di inflessioni dialettali, non già in conseguenza di un'istanza di realismo, quanto per un gusto abbastanza dubbio del colore, del folklore, del comico (a spese del modo di parlare del popolo, assunto come motivo di riso, di stranezza, di curiosità, non come portatore di una sua cultura e di una sua verità di idee, di visioni del mondo, di concezioni della vita). Anche De Sica ha obbedito a tale moda nell'uso del parlato dialettale: ma la parola ha, nei suoi film migliori, così scarsa importanza da non avere poi, in ultima analisi, fatto gran male in confronto a tutta un'altra serie di film di altri registi, più o meno totalmente dialettalizzanti alla ricerca del comico (e soltanto il De Sica de *L'oro di Napoli* o de *Il tetto* sacrificherà anch'egli all'uso). Insomma, sì, il cinema ha avuto una notevolissima funzione nella vicenda della lingua in Italia nel dopoguerra: ma del tutto al di fuori della viziosa utilizzazione del dialetto come ultima incarnazione certamente non lodevole della « satira del villano », cioè del popolo assunto dall'arte soltanto per essere oggetto di riso.

Giampaolo Bernagozzi/Supinamente consolatorio

Da un regime a un altro. Inconsciamente (forse) legato alle strutture del sistema, ne uscì per quella che fu la sua migliore stagione, per rientrarvi in un soporoso susseguirsi di stanchezze senza risvegli. O — almeno — senza notevoli risvegli, senza approcci ad un nuovo — se pur improbabile — clima culturale. In lui, come in tanti altri autori, è ricostruibile — perfettamente — l'itinerario del cinema italiano convolato, sempre, a nozze con l'« ordine » e con l'asservimento della piccola borghesia. Supinamente consolatorio, quando la grande borghesia dell'industria detta le scelte, controlla il mercato e mercifica il prodotto. Là dove il fascismo e Freddi vietavano i film apologetici, quelli direttamente « consolatori » nella ricostruzione di un passato « glorioso », rimaneva spazio per il recupero dell'italianità e delle glorie patrie nei film « storici », in quelli che creavano coscienti suture fra gli Ettore Fieramosca e i Mussolini, fra Scipione l'Africano e le nuove impennate dell'Italia imperiale, fra Giovanni dalle Bande Nere e il patriottardismo degli squadristi. Ma, soprattutto, rimaneva spazio per i bamboleggiamenti piccolo-borghesi che nascondevano, nelle strutture della commedia, tutte le false pretese e tutte le reali inconsistenze di classi inefficaci ed impotenti. Strumenti e pedine di quel consenso che la piccola borghesia parve concedere — per una sorta di complesso di colpa, per un processo di lievitazione delle responsabilità — a quel regime che illusoriamente l'aveva tolta da un qualsiasi impegno di dialettica politica, di partecipazione cosciente ad un necessario — e defatigante — processo di scelte.

Nel cinema del ventennio, ricorda Claudio Carabba, « i più esemplari, i più significativi, se si vuole i più fascisti, furono appunto loro, i romanzetti dei giovanotti sportivi e delle signorine romantiche che per tutti gli

anni trenta modularono con serena imperturbabilità — in mezzo ai disastri e temporali che si addensavano sull'Europa — sempre la stessa sinfonia, l'immutabile musica del cuore innamorato ». Se le vicende di questo cinema meschino erano tutte uguali fra di loro, anche « gli arredamenti e gli ambienti finirono con l'assomigliarsi: seguendo un ideale cristallizzato di casa-città lieta e confortevole, familiare eppure non priva di comodi lussi, gli scenografi si copiarono a vicenda, puntando con ostentazione sul candore abbagliante degli ambienti interni. Nacque così la mitizzata giostra dei « telefoni bianchi », apparecchi rampanti, assunti stranamente a lezioso simbolo di una società che aveva nel nero il suo colore preferito ». E' un arredamento « politico » che recupera anche nelle « cose » lo spirito lezioso dell'evasione nei sogni, ultima confluenza in cui il regime ha relegato quell'ipotesi di interclassismo, peraltro mai realizzata (e mai realizzabile). Dall'articolo della censura che vieta i film « che incitino all'odio di classe » al corporativismo, alla sciatta apologia di un fittizio superamento degli scontri: un itinerario in cui si collocano anche i cinegiornali Luce nel cui spessore ritroviamo l'ipotesi di un qualunquismo piccolo-borghese. Le gite dopolavoristiche a Littoria e a Sabaudia (*Cinegiornale n. 676,* 15 maggio 1935); Ostia, una domenica primaverile (*Cinegiornale n. 1082,* 22 aprile 1937); Scuola di Economia domestica (*Cinegiornale n. 72,* 5 settembre 1939), e il « numero unico » su *L'accademia dei vent'anni,* sono altrettanti supporti ai film del disimpegno. In questi film, che rappresentano « la trasognata problematicità, la tendenza verso la caricatura inoffensiva, il sottinteso consenso agli ideali dell'anima più provinciale del fascismo », De Sica recita una parte essenziale nel ruolo ambiguo (ma non troppo, per il regime) dei rientri confessati, delle « sconfitte » accettate. « Un personaggio italiano e sincero. Un giovanotto sentimentale dai gusti facili e alla mano, abituato a lavorare di buona lena e, dopo il lavoro, a trovare spassi familiari e tranquilli. Un gran bravo figliolo. Tutta italiana è la gentilezza timida di quel giovanotto. Candore della strada e di quella vita senza finzioni; l'amore si incontra per caso, genuinamente, senza complicazioni. E' giusto che un simile personaggio sia caro al pubblico italiano; quanta gente si riconosce in lui, quanti operai dal cuore buono ritrovano nei suoi gesti semplici e un tantino goffi la loro semplicità e la loro goffaggine ». In queste note di Gianni Puccini, apparse in « Cinema » del 10 dicembre 1938, c'è tutto il negativo di un'operazione vuota di ideali e di contenuti, priva di dialettiche, asservita al peggiore passivismo del regime. Il cinema (e con esso il regista e gli attori e gli sceneggiatori e tutti) si muove nei cardini e nelle impalcature di chi pretendeva un ideale assurdo e folle: « Oggi, domani e sempre il vero fascista sarà contro la vita comoda, contro l'imboscamento, il lavativismo, la poltronite ». E i personaggi di De Sica sono « abituati a lavorare di buona lena » sono abituati a diventare un tutt'uno con « gli operai dal cuore buono ».
In questo paternalismo di falsa cultura, in questa agiografia delle classi medie e — inconsciamente — subalterne, il De Sica-attore si trasforma in De Sica-regista: e il modulo sostanzialmente non cambia. Da *Gli uomini che mascalzoni!* a *Grandi magazzini,* da *Maddalena zero in condotta* a *Teresa Venerdì.* Fino a questo punto si può dire di De Sica quello che è stato detto di Camerini, che è stato — secondo Lizzani — « il confessore, il padre spirituale della piccola borghesia italiana, scrutandone, con arte sempre prudente, i peccatucci ». Un Camerini (e quindi un De Sica)

« sicuro », — come scriveva allora Gino Visentini — « di mandare a casa soddisfatto lo spettatore, il quale si metterà a letto senza turbamenti o sorprese ma, in compenso, una piacevole immagine della vita chiuderà la sua giornata ». Una piacevole giornata fascista anche se in questi film mancano le truculenti impennate della retorica, le aquile imperiali, i fari di civiltà e le immagini del fascismo in orbace e in camicia nera. Nei film dei « telefoni bianchi » di bianco c'è anche la camicia di un fascismo diverso e quotidiano, che nell'« ordine », nei treni in orario, nella routine delle mezze maniche, nell'ossequioso inchino ai signori superiori ha trovato validi alleati, ha trovato lo spazio vuoto da riempire con le parate militari, con le adunate e coi « saluti al duce ».
Per De Sica tutto ha un suo entroterra sino all'incontro, felicissimo, con Zavattini. Da quel momento una svolta essenziale e un prodigarsi in un terreno difficile: quello di un cinema diverso in cui l'attore lascia il posto al regista e il regista si impegna in un dialogo affatto nuovo con gli attori. Dopo l'esperienza de *I bambini ci guardano*, che — se non altro — tenta di scoprire un ambiente diverso, uno spaccato di società più vera, proprio perché contraddittoria, equivoca ed incerta: dopo un approccio ad un reale non più ricostruito nella finzione confezionata del consumismo tradizionale dell'industria, non più fagocitato negli schemi dell'usuale e del prevedibile; dopo una costruzione più aperta che — non a caso — coincide col declinante esaurirsi del fascismo; dopo tutto questo, hanno un loro approdo politico-culturale opere come *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* Qui, oltre ad alcune incertezze, oltre ai grandi problemi di fondo (che altri — in questa stessa sede — forse, avrà chiarito) ci preme sottolineare quel nuovo rapporto con l'« attore » che De Sica recupera da quella strada in cui anche la macchina da presa si trova ad operare. Nella ricerca di un nuovo paesaggio, anche la collocazione dei personaggi ha una sua particolare connotazione che esige, a monte delle scelte, filologie nuove ed appropriate articolazioni. Così, nell'esigenza di un nuovo sonoro e di diversi e più appropriati usi degli strumenti tecnici, si definiscono i ruoli significativamente autentici di Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi, Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Maria Pia Casilio e Carlo Battisti. Nomi nuovi per un cinema nuovo, che affonda le sue radici nelle poetiche zavattiniane disponibili ai temi di una nuova spinta politica che avrebbe dovuto continuare a salire dal basso. Soprattutto perché in diversi momenti dei film di De Sica (come in alcuni altri film — non molti — di questo stesso periodo) la cultura — finalmente — ha cessato di essere o consolatoria o calata dall'alto. In questa nuova dilatata prospettica i personaggi della strada e del quotidiano non giocano a fare gli attori; esprimono se stessi e dilatano, emblematicamente, la loro essenzialità e il loro essere di tutti i giorni. Ma è una stagione troppo breve e già si profilano all'orizzonte *Stazione Termini*, *La ciociara* con la stereotipia ripresa negli anni '60 dei temi della Resistenza e della guerra, il consumismo populista de *La riffa* in *Boccaccio '70*, fino al disfacimento de *I girasoli* e di tanti altri film.
Sono esplose le contraddizioni che forse si mantenevano ancora latenti dai giorni di *Gli uomini, che mascalzoni!* e da quelli di *Maddalena zero in condotta*. Ma esplodevano ancora più violente le reazioni bisontiche nelle lettere dei sottosegretari e dei ministri di un nuovo regime. Dopo l'esaltazione della « patria di Don Bosco, del Forlanini e di una progredita legislazione sociale », si chiede e si pretende un cinema che sappia « diver-

tire, distendere, offrire un senso di ottimismo e una visione più serena della vita degli uomini che hanno sopportato e sofferto le fatiche e i disagi di una giornata di lavoro ». Così dopo la catena di montaggio c'è la catena di lavaggio, il lavaggio dei nostri cervelli. Il disimpegno. E si ritorna al « realismo » che rispecchi la vita italiana « anche nel suo male parziale ma soprattutto nel suo bene collettivo e di tanto prevalente ». Al « realismo » di Pavolini e al suo rapporto sul cinema del 3 giugno 1941. Un passo indietro, tragicamente. Ritorna (o continua) il fascismo in camicia bianca, dopo aver tinto di rosa i suoi telefoni e sono gli attori, adesso, a giocare a fare gli uomini della strada imitandone o riproponendone, con sfacciata superficialità, il dialetto e i comportamenti. La lezione del 1945 viene rovesciata e, nel '50, obbedendo a precise direttive, categoriche e definitive, paesaggio e personaggi e macchina da presa stravolgono ogni messaggio, si autoconfezionano dentro l'impacchettamento dell'industria, della censura e della burocrazia. Amano ancora i « poveri » ma li dipingono « belli ». In questa sorta di castrazione generale, cui corrisponde una quasi compiaciuta e masochistica autocastrazione, anche De Sica si fa portavoce del nuovo regime e con il maresciallo di *Pane, amore e fantasia* completa, portandolo alle ultime ed estreme conseguenze, accanto alla Lollobrigida « bersagliera », il ruolo che già aveva maturato ne *Il processo di Frine* di *Altri tempi*. Né valgono a recuperargli una dignità *Il funeralino* (peraltro tutto zavattiniano) de *L'oro di Napoli*, nè la Gabriella Pallotta o il Giorgio Listuzzi de *Il tetto*. Da regime a regime, dai telefoni bianchi a quelli rosa.

Gianfranco Bettetini/Alto professionismo

C'è un cinema della tradizione, diretto e conservato dall'industria, e c'è un cinema della ricerca, della sperimentazione, dell'alternativa.
Un cinema dello spettacolo, governato da leggi rigorose, che si tradisce tradendole, e un cinema che ripensa a se stesso, al suo modo di essere, di comunicare e di « funzionare » in un dato momento storico, in un certo contesto sociale. De Sica è stato l'autore-interprete-cineasta forse più esemplare del primo tra i due modelli qui proposti nella storia del cinema italiano: così pervicacemente fedele a quel « cliché », da farlo passare con abile mascheramento nel suo lavoro di regista anche quando la storia, le contingenze personali e sociali, l'ambiente culturale lo hanno quasi costretto a fregiarsi del diritto di autore di ricerca o, addirittura, di avanguardia.
Se è vero che le statistiche produttive e i « luoghi » ormai un poco sclerotizzati della storia del cinema qualificano De Sica come uno dei più importanti fondatori del neorealismo, è altrettanto vero che mai nessuno tra gli autori e i critici e i teorici coinvolti in quell'esperienza fu più lontano di lui dal condividerne le istanze (almeno, quelle enunciate) e addirittura più impegnato di lui nel contestarle operativamente.
Si può dire che De Sica sia sempre stato alieno, anche e soprattutto nelle cosiddette opere neorealistiche, da ogni uso fenomenologico del cinema (quello teorizzato da Bazin o più volte dichiarato, anche se con

scarsissima produttività, da Zavattini), così come da ogni istanza dialettica e storicistica, assimilabile in qualche modo alla filmografia di Visconti. De Sica è stato, al contrario, il nemico più consistente, perché tecnicamente valido e perché astutamente fattosi accettare dall'intellighenzia cinefila del dopoguerra, di ogni casualità di impatto tra la realtà e la macchina da presa, di ogni significazione registrata senza elaborazioni costruttive, di ogni accidentale e non preordinata produzione di senso: fu una specie di quinta colonna nell'ambito del neorealismo, producendovi molte tossine che, film dopo film, rivelavano la sempre più vicina crisi del movimento e, soprattutto, i modi dell'imminente integrazione di ogni sua sperimentalità, di tutta la sua carica innovativa nell'alveo della tradizione spettacolare.
Delle scelte e delle istanze neorealistiche non rimarranno che gli attori non professionisti (non tutti, naturalmente), gli esterni, l'attenzione ai ceti sociali trascurati dalla cinematografia degli anni trenta, una certa cadenza aneddotica, il rilievo di strutture a bozzetto: tutti elementi già presenti nella filmografia neorealistica di De Sica, che continuava imperterrito il suo lavoro di « show-man » anche attraverso le immagini dei riformatori, delle periferie di Roma o dei barboni milanesi, addirittura imponendo agli attori improvvisati, in virtù di una magistrale sapienza direttiva, le forme e i modi di una recitazione qualificata al livello professionistico.
Nemico dall'interno del neorealismo, vi continuò con coerenza la sua strada espressiva: uomo dello spettacolo, utilizzò sempre lo schermo come un boccascena, non come una finestra sul mondo o come lo spioncino di un « voyeur ». Tutta la realtà profilmica era da lui costruita con grande precisione, sia in sede di sceneggiatura che nel lavoro sul set; tutto era finalizzato all'esecuzione di un progetto molto costrittivo e funzionale nella sua impalcatura.
Come si può ancora sostenere, ad esempio, che *I bambini ci guardano* fu un film di rottura con la tradizione delle pellicole sentimentali? In realtà, l'occhio di De Sica non fu tanto attento a cogliere aspetti « nuovi » della realtà o a soffermarsi su problematiche non visitate prima di lui, quanto piuttosto a costruire un clima di avvincente commozione sentimentalistica, appoggiandosi soprattutto alla caratterizzazione marcata di alcuni personaggi e al fascino seducente di un bambino primattore serio. Regole, regole dello spettacolo. Così come a regole precise si ispira, seppur con ben più profonda ispirazione, *Sciuscià* nel suo abilissimo dosaggio pietistico; e *Ladri di biciclette* si presenta come un capolavoro di esecuzione fedele ad un progetto volto ad ottenere una funzionalissima scala di effetti nella costruzione a bozzetto, nel dosaggio di una falsa casualità, nella ricerca di un'apparente e verosimile accidentalità, nell'uso professionistico del commento musicale. Su *Miracolo a Milano* (che riteniamo uno dei più importanti film degli anni '50) è inutile soffermarsi, tanto vi appaiono evidenti il filtro di uno schema intellettuale e scelte stilistiche a carattere surreale o addirittura, per quanto riguarda la composizione figurativa, espressionistico. Dopo il rigoroso esperimento di *Umberto D.* (ma quanta parte vi ebbe la meticolosa sceneggiatura di Zavattini?), De Sica getta la maschera neorealistica ed esplode sul suo palcoscenico privato con una violenza addirittura troppo esplicita, quasi senza ritegno.
Non può fare a meno di riprendere anche l'antico ruolo di attore; fis-

sandosi nell'iterazione di un personaggio che quasi sempre è molto più marcato dalle caratteristiche psicologiche ed esistenziali dell'uomo e della sua vita, che non da quelle delle diverse sceneggiature.
Ma quale vita, quale esistenza? De Sica non si accontenta più di mettere in scena la vita e le cose degli altri e, capovolgendo la prospettiva dello spettacolo istituzionale, mette in scena se stesso nella vita, parafrasandosi poi sullo schermo. E' la sua quotidianeità che diventa spettacolo; è il suo comportamento da uomo pubblico che subisce una serie di calibrature e di aggiustamenti, così da trasformarsi in una funzionalissima immagine sociale.
Ed eccolo allora passare con straordinaria abilità e sensibilità dal cinema e dal rotocalco al nuovo mezzo, alla televisione, non per realizzarvi programmi o, tanto meno, per interpretarvi personaggi, ma per presentare se stesso, il suo programma e il suo personaggio forse meglio riusciti. Eccolo occupare lo spazio di numerose interviste; eccolo invadere i piccoli schermi come « ospite d'onore »; eccolo lanciare il figlio musicista con un gesto umilmente paterno e, nello stesso tempo, coscientemente carismatico; eccolo rilasciare dichiarazioni magistralmente recitate nella loro gaiezza o nella loro funzionale mestizia. Se il cinema è spettacolo, è gioco, è costruzione modellata per ottenere certi effetti, è successo, è divertimento, ci troviamo di fronte all'uomo di cinema e di spettacolo più completo della storia italiana: De Sica ha agito, nel grande circo del nostro cinema, come domatore e come « clown », come direttore e come solista.
Ma il cinema, anche se lo è in buona parte, non è soltanto questo e per salvarsi insieme agli uomini che lo fanno e lo consumano deve anche e soprattutto essere altro.
De Sica ha scelto di farsi spesso emblema della società che gli ha dato il successo e che quasi lo ha prodotto: andandosene, ha lasciato rimpianti e stizze, simpatia e delusione; ha lasciato una lezione di alto professionismo e, nello stesso tempo, materiali per tante considerazioni amare sulle occasioni mancate dal cinema, dalla tradizione industriale, dalla società della cosiddetta comunicazione di massa.

Alberto Bevilacqua/Caronte all'incontrario

Tentando uno schema (progetto-saggio) sull'opera di Vittorio De Sica, si potrebbe sottolineare, in sede di principio, un limbo precristiano. Istinti precristiani. Una sorta di anima percepita per oscure vie, e che a sua volta percepisce quella che Simone Weil definirebbe: « la forza adoperata dagli uomini, la forza dinnanzi alla quale si ritrae la carne degli uomini, che piega gli uomini; *l'anima umana vi appare continuamente modificata dai rapporti con essa.* » Via via, questo incontro-scontro arriva all'opposizione tra creatore e creatura (nel linguaggio pitagorico, per esempio, questa opposizione si esprime come rapporto tra ciò che limita e ciò che è illimitato, cioè che riceve la sua limitazione dal di fuori). Più semplicemente, mi pare che derivi, da qui, il senso del « destino »

sempre presente in De Sica. La sua vocazione alla religiosità e, al contempo, la sua impossibilità a praticarla.
In questi termini di « religio » popolare, si svolge (e si integra) la collaborazione di Cesare avattini, senza la quale — mi pare — l'opera di De Sica non può mettersi a fuoco (e parliamo dell'autore, ovvio). C'è una poesia zavattiniana, in « Stricarm' in d'na parola », che illustra ciò che cerco di dire: *Un lampo*. Nella « traduzione » in lingua, dice: - Nello svegliarmi un lampo: - sarei Cristo? - Da un po' il sospetto ce l'avevo, - ineffabilmente, in lingua - una specie di prurito, di smania, - voglia di piangere baciare spaccare cambiare. - E adesso che fare? - Lasciatemi un po' ambientare -.
Ne nasce, in De Sica, una continua, quotidiana registrazione mimetica con il reale: acquistarne coscienza, spingerlo — con un metro dello stile, appunto, precristiano — verso la coincidenza con un « mistero » della vita, che non arriva ad essere (nella raffigurazione) catastrofe o inno divini, come in Ejzenštejn, ma rimane nostalgia di un divino irrisolto. *Sciuscià* ne è la prova del nove. Assai più che *Ladri di biciclette*. Controllatene la geometria precristiana: 1) L'anima umana, nella sua accezione più sorgiva, simboleggiata nei ragazzi da riformatorio (il senso ottocentesco, costante); 2) L'opposizione tra ciò che limita (il creatore) e la creatura che subisce, si racchiude nella sentenza che le colpe sono degli adulti; 3) L'« adulto » slitta dal concetto sociologico e storico, per dilatarsi in una metafora di « religio », di Dio oscuro, venerato nella bestemmia.
Il secondo punto dello schema potrebbe individuare la « passione preideologica », ma con una sete di ideologia. I termini della questione si ripetono. Cos'è, l'ideologia, per De Sica? Una sorta di linguaggio materno, più psicologico che razionale; di nuovo, una nostalgia, che nulla neutralizza, ma che l'incanto del dolore comunque vince, costringendola ad assecondarlo. Il risultato? Uno « stare dalla parte di » prevalentemente elegiaco. Scavando qua e là (per il gusto di farlo) si potrebbe far emergere, quasi morbosa, una qualità di visione romantico-shelleyana, data sempre per istinto, imbrigliata, negli esempi migliori, dalla lucidità terrestre di Zavattini. *Miracolo a Milano* sta nel « fiabesco-sociale »? No. Sta nel sogno della storia. Così autoritario da stemperare le punte realistiche, e da servirsene: più drasticamente, la sterzata zavattiniana condurrà quel « sogno » a decifrare molti rebus irrisolti di un'Italia giolittiana e cattolica, spremendone la solitudine inarrivabile di *Umberto D.* (residuo, o veleno sociale, addirittura di marca umbertina: curiose coincidenze d'aggettivo!).
Il terzo punto potrebbe riguardare il concetto di borghesia. Essa rappresenta la cattiva coscienza di De Sica, e l'autore di *Ladri di biciclette* ben volentieri si lascia condurre la mano dal popolano di fiume Zavattini, che appunto lo forza (biologicamente a volte) verso la rappresentazione dell'epos popolare. Perché tanta arrendevolezza? Perché De Sica si rende conto, intimamente, che la borghesia è il suo peccato d'aspirazione. Da farsi perdonare. Entra in gioco, qui, il mito ambientale dell'attore, legato, nella sua formazione prima, al culto della platea novecentesca. L'attore tende, anche se non se lo dice, all'applauso di quella platea, al positivo della sua vociferazione; ottenuto l'applauso, gli resta nel sangue. Al riguardo, Zavattini è il confessore e il redentore.
De Sica accetta le sue due anime.

Concede, continuamente, privilegi all'anima acquisita. Con mirabile dote mimetica, entra in transfert con il mondo dei sottomessi e degli emarginati, e va a nascondervi le sue possibilità di poesia, convinto di renderla « storica »; comunque, di riscattarla dal male borghese. E il suo peccato, dove lo consuma? Nella « recita borghese » che, a contrasto, lo porta ad essere, nel cinema del dopoguerra, il più borghese degli attori, pronto — con apparente mano sinistra — ad assecondare anche il più commerciale cinema borghese. Psicanaliticamente, entriamo in una sorta di « io-diviso », ma senza questa chiave psicoanalistica, mai si potrà capire, e storicizzare, l'enigma De Sica: il giano-bifronte di un poeta che, nelle sue contraddizioni più segrete, visse le contraddizioni dell'Italia.
Altra annotazione. Scartando questa premessa, non si va molto lontano anche nell'analisi dell'esperienza neorealistica di De Sica. O nel suo distacco neorealistico dal novecentismo cinematografico. Tenendo conto di alcuni punti sommari: neorealismo non come tendenza, ma come sindrome; rancore sociale elargito « nei » e « dai » personaggi e non a livello di « io », ossia mondo altrui mimeticamente indagato; lingua cinematografica del sentimento elaborata e riassorbita (*Ladri di biciclette, Umberto D., Il tetto*) nella lingua del dolore; totale rinuncia programmatica, ma miracolosa e coerente improvvisazione; sapienza astorica del rendere « storiche » le immagini, attraverso i canali della percezione, del fiuto, e ancora della mimesi; una sovversione anarchica a livello istintuale, coesistente con un culto concettuale dell'ordine umano; le trasformazioni di un innato decadentismo in rigore grammaticale; una fanciullezza costante, nell'occhio che vede la vita, che si trasforma in maturità grazie ai puri meccanismi dello spettacolo; rapporti tra mistica professionale e deformazione professionale, ecc.
Tutto ciò approda all'optimum di De Sica: la vocazione allo spettacolo, la poetica del gioco scenico. In pochi casi, come in De Sica, la scena crea il pensiero, con una scenotecnica assolutamente sensitiva. Lo spettacolo si manifesta gioco con la vita, esorcismo, rito propiziatorio, derisione. La recitazione, da assumersi in proprio o da trasferire sapientemente nell'attore, diventa un metro morale di giudizio: voglio dire che, nel momento in cui crea il dialogo esteriore dei gesti e del ritmo mimico, crea anche, come conseguenza, un dialogo interiore. Nelle mani di De Sica, l'attore è il pensiero e rende, in forma sensibile ed esplicita, l'intuizione del mondo. Si tenga presente, al riguardo, il « vezzo napoletano » dell'autore de *L'oro di Napoli*: essendo, questa città, un luogo dell'anima mimica, un paradiso perduto della predicazione gestuale dell'esistenza (simile, in gran parte, al mito di Macondo, inesistente eppure verissimo, per Garcia Marquez).
In ciò, anche, De Sica è vittima della convenzione. Ma lo spettacolo non è « sempre » soggetto alla « maternità » della convenzione, magari per giungere al matricidio: un risultato che, « sempre », deve passare per il suo contrario? Comunque sia, De Sica trasferisce, nel fiuto scenico, il fiuto esistenziale che mai lo abbandona nei labirinti della vita. Con ironia, con cinismo. La bonomia apparente di De Sica è il salvacondotto che egli usa affinché gli sia possibile esercitare, più a fondo e più « tra gli uomini », un'indagine impietosa. Allora, Caronte all'incontrario, il regista riempie la sua barca delle anime morte dei vizi umani per trasportarle a quella riva illuminata, a metà fra il cielo e la terra, forse divinamente inutile, forse utile quanto la ragione, che è la « ribalta ».

Per De Sica, questa è l'ara sacrificale. Ed eccoci tornati al punto iniziale: il linguaggio, precristiano, della « religio ». Una sorta di esorcismo tribale. Ma quale giudizio della storia vi è contenuto? Poniamo più esplicitamente la domanda: a quale visione dell'uomo porta la sua opera omnia? Tra una triste fermezza e un'utopia che invece la realtà dimostra quanto potrebbe essere « realizzabile », l'uomo trova la propria connotazione spirituale in un ossessivo dialogo con se stesso: e questo dialogo si manifesta in un contatto mimico (che è segnico, come s'è detto) con le creature e le cose. Coincidenza d'esteriorità e interiorità, un po' sulla falsariga dei fioretti francescani, del cantico del creato. Nella prospettiva desichiana (si può dire?) l'uomo sembra esternarsi, dare un'immagine « di sé » regolarmente « fuori di sé », accarezzandosi e consolandosi nell'alter ego, e invece, a ben guardare, pochi autori cinematografici si sono avvicinati, con aderenza altrettanto rigorosa, al pensiero spinoziano. La « beatitudine » spinoziana, spesso confusa nel nostro autore con un paternalismo umano, e la « letizia » stessa del maestro di Amsterdam, il loro scontrarsi con la Scomunica della Sinagoga, con la Repressione psichica (che, dopo Hegel, verrà definita alienazione) a causa delle tirannie e dei dogmi sociali, religiosi, politici: tutto ciò si riflette nel microcosmo istintuale di De Sica. Lotta contro il « delirio » dei manipolatori della società (e consentitemi un richiamo a un aneddoto, che è forse una bizzarria: pensate a Spinoza che si dedica, con costanza professionale, alla « molatura delle lenti », nel tempo più fertile della sua meditazione sull'uomo).
Dunque, in De Sica, la contestazione dell'ambiente si produce come appello, non già alla violenza, bensì alla riflessione; e l'etica è, in senso spinoziano, decisamente umanistica. La struttura d'essere richiama le grandi linee del « Tractatus de Intellectus Emendatione »; la « letizia », del singolo e di tutti, è la libertà, mentre il metodo di pensiero si manifesta nell'adeguamento dell'ordine delle idee all'ordine delle cose che esse esprimono.
E la conclusione di questo nostro discorso può stare in queste due proposizioni spinoziane: « Un affetto non può essere ostacolato né tolto se non da un affetto contrario e più forte dell'affetto da ostacolare » (Proposizione VII) e « La conoscenza del bene e del male non è altro che l'affetto di Letizia e di Tristezza, in quanto ne siamo coscienti » (Proposizione VIII). Bene, operiamone un'applicazione alle immagini di De Sica, al modo di girare e di dirigere: ne ricaveremo, persino, un'idea dello stile. E sia un'occasione per affermare che la saggistica cinematografica, uscendo dai confini del suo orto specialistico, può e deve coinvolgersi in più completi e vasti riferimenti culturali, laddove l'autore « è la sua coscienza », e non soltanto la piccola (o grande) storia dei suoi film.

Alessandro Blasetti/Ogni volta da capo

Di de Sica regista parlano intanto i suoi cinque Oscar che gli valgono la riconoscenza non del solo cinema italiano ma del Paese; ed ha parlato

— ma con sempre più attento e diffuso impegno parlerà — la storia dell'arte cinematografica degli ultimi trent'anni, al più alto livello internazionale.
A me può esser consentito accennare un ricordo di De Sica interprete. Anzitutto perché ho l'orgoglio di averlo restituito al cinema come primo attore quando era giunto ormai a concludersi il ciclo dei clamorosi successi cui lo aveva condotto Camerini nel ruolo di attor giovane; e poi perché, come regista, ho potuto ben valutare l'età matura di Vittorio, sia in teatro che in cinema, lungo il corso di una collaborazione che ci ha ripetutamente avvicinati nel giro di vent'anni dal « Tempo e la famiglia Conway » (Teatro delle Arti, 1946) al mio ultimo film d'autore *Io, io, io... e gli altri* (1966).
Come attore, prima di ogni altra qualifica, Vittorio pretende quella, non certo comune, di essere stato professionalmente esemplare. Esemplare, intanto, per modestia. Quando iniziò la sua seconda vita di interprete cinematografico con il mio *Processo a Frine* (subito dopo il quale il noleggio tornava a contenderselo a colpi di milioni) era già reduce dai suoi primi trionfi internazionali; eppure il suo contegno li ignorava e li faceva ignorare. Quei trionfi li aveva colti il regista, con noi Vittorio faceva l'attore. Ascoltava, concertava, si correggeva, accoglieva quasi sorpreso, con quel suo sorriso più candido che arguto, i consensi che già sul set gli scaturivano attorno.
Esemplare come impegno. Dal serio studio del copione alla rigorosa puntualità negli orari, la coscienza professionale era l'articolo numero uno del suo codice di attore. Un ricordo tra tanti: quando sono terminate le prove dinanzi alla macchina da presa, prima di girare, mentre l'operatore ritocca le luci, gli attori hanno qualche minuto di libertà di cui profittano tutti. Quasi sempre Vittorio si appartava con il foglio delle battute e riprovava, ancora, da solo; ribatteva parole, ritmo, azione. Lo ammiravo molto per questo e una volta glielo dissi. « Mio caro », mi rispose, « bisogna pensare che ogni volta si ricomincia da capo ».
Esemplare, infine e soprattutto, come ricchezza e varietà di talento, come acutezza di comprensione e di intuizione, come prontezza di reazione, come istinto della misura. Scherzando, diceva di fare l'attore per ragioni alimentari. La critica non avrebbe dovuto ripeterlo come ha fatto qualche volta; non avrebbe dovuto fare di ogni erba un fascio tra le molteplici e spesso frettolose sue prestazioni e quelle meno numerose ma smaglianti che lo pongono senza alcun dubbio al massimo livello nel campo così raramente abitato della parodìa, della satira, dell'umorismo, dell'attore comico di razza; e basti pensare al giocatore de *L'oro di Napoli* mirabilmente disegnato dalla sua stessa regìa.
Io spero che nel fiorire dell'interesse saggistico che si fa sempre più vasto e puntuale qualcuno si ponga il compito di isolare tra quelle tante prestazioni cui De Sica fu trascinato dalle circostanze, le perle delle sue vere interpretazioni, anche nel campo drammatico come per esempio ne *Il generale Della Rovere* di Rossellini. Ci sarà da farne una stupenda collana, una antologia di brani filmati di grande interesse documentario e culturale oltre che un rasserenante revival dell'uomo che ha alzato il monumento al sorriso, alla fantasia, all'arguzia, alla generosità, alla simpatia meridionali.
Raccomanderei a questo saggista di dare il dovuto peso alla viva umanità del Maresciallo Carotenuto che facili giudizi potrebbero scambiare

per macchietta; e di non dimenticare il nobile, scaduto a comparsa-extra, della mia *Scena all'aperto* in cui pose nel più incantevole risalto la deliziosa romantica ironìa del dialogo di Ennio Flajano.
Grande attore, grande regista. Esempio rarissimo in cinema. Vengono a mente solo Keaton e Chaplin.

Edoardo Bruno/Importanza del « non concluso »

Ricordo che quando negli anni '60 volevamo fissare con alcuni collaboratori un punto di riflessione sull'opera di De Sica che si andava, proprio allora, sbriciolando attraverso una serie di compromessi narrativi evidenti, proponevo come esemplare, per un cinema futuro, la scena del tram in *Umberto D.*, con quei rumori precisi, con la esatta riproposta dei gesti in una sorpresa « finzione » del vero, nella dilatazione del tempo. Era un esempio di impiego visivo-sonoro, un uso della m.d.p. incollata a ridosso del personaggio, un itinerario favolistico dentro una nuova concezione diegetica, che chiamavo del « personaggio-vicenda ».
Oggetto e soggetto, il « personaggio » era l'occhio in terza persona, l'occasione di una « fiction », che si inverava nel momento stesso in cui accadeva; in particolare era la « vicenda » del risveglio della servetta abruzzese in quel « lettino rincantucciato nel corridoio, il suo stupito accarezzarsi il ventre appena rigonfio o l'attonito smarrimento del vecchio » che credeva di avere la febbre.
Un cinema di identità, se si vuole, non un cinema del vero, nel senso tranquillante che i « teorici » del neorealismo si sforzavano di pubblicizzare, come codificazione di una certa maniera; dove l'identità era una proposta di allargare il discorso alle cose, agli oggetti, ai rumori che, in quella dilatazione, già apparivano come sintomi inquietanti di una autonomia dell'immagine filmica. Così in quella cucina di *Umberto D.* l'ossessiva fila di formiche sul muro dell'acquaio e nel giardinetto pubblico il rumore assordante del treno, risolvente in uno spazio di sospensione, la tensione del tentato suicidio, rappresentavano la rottura di un equilibrio narrativo, di un vero nel vero, erano gli indici di una irrealtà, di un universo estensivo che coglieva stati d'animo, inquietudine nella dilatazione di un particolare che si allarga a tutta la visione.
Erano proprio questi « spazi » senza tempo ad arricchire la « storia », a divenire esemplari di un cinema anti-letterario, che distruggeva il « prima » (l'intuizione, la sceneggiatura) in un « dopo » soltanto filmico, anche ad onta del suo pedissequo (apparente) adeguarsi. (Rossellini aveva da sempre distrutto questa convenzione, questo « tramite » non necessario e aveva fatto del suo cinema un irripetibile cinema dell'accadimento). Erano queste « visioni » impreviste a fingere una diversa realtà, che si svincolava dalla storia narrata, punteggiando diversamente il periodo, sino a stravolgerne il senso. *Umberto D.* resta un film senza « fine », con quello slargo del personaggio che corre, in una felicità irriflessiva appresso al cane, ritornato amico, una storia inconclusa che conferma questa rottura nel tessuto narrativo, questa scelta diversa.
Si tratterebbe forse oggi, di rivedere tutti i suoi film compreso *Stazione*

Termini, sino a *Il tetto* e oltre per cogliere meglio l'importanza del « non concluso », della storia fuori la storia, della disperazione adulta di Pricò ne *I bambini ci guardano*, delle attese al miracolo ne *La porta del cielo*, dell'Irreparabile che si scorge negli occhi del piccolo omicida in *Sciuscià*, del dettaglio delle mani che si stringono in *Ladri di biciclette* ecc., per rinvenire nell'accadimento della diegesi il fascino segreto del film, la fisicità di uno sguardo, del gesto in un cinema della « durata », liberamente autonomo dalla fissità dello schema.
In fondo, in una nota esemplare apposta a un suo breve studio su De Sica regista, André Bazin aveva intravisto in *Umberto D.* questa possibile coincidenza con un tempo presente, questa continuità drammatica « oltre » il limite narrativo della trama (« il vero tempo del racconto non è quello del dramma ma la durata concreta del personaggio »).
Fuori dallo schema narrativo, forse, cadrebbe gran parte dell'ammirazione codificata; quell'esemplarità della trama, quel suo valore sociologico o emblematico di una realtà ritrovata, dentro gli schemi di una cronaca del fatto, si stempererebbe entro un più rigoroso accertamento del gesto, in una indicazione più precisa di una diegesi dove l'immagine filmica riacquista il suo esatto rigore, in una proposta di un cinema che tende a farsi oggetto di sé. Liberato da tutti i suoi schemi tradizionali — i compromessi narrativi tutti uguali, sia quelli di comodo di una popolarletteratura, sia quelli « industriali » di un commercialismo deleterio — il cinema di De Sica andrebbe tutto « riletto », riferito alla gestica dei suoi personaggi, alla dilatazione esemplare dei tempi di ripresa (che divengono sempre più inerti quanto più incalzati dalla storia da raccontare).
La libertà d'invenzione in *Umberto D.* prescindeva dalla tipicità degli ambienti o dalla pietosa condizione del vecchio; era, già allora, una improvvisa frammentazione del tempo, la sottile scoperta di una diversa fisicità, attraverso questo indagare nel segno di un gesto, di uno sguardo, di un suono che apriva una serie di parentesi, di vuoti insistiti.

Gianni Celati/Il guitto e l'umanista

Evidentemente De Sica è un personaggio a due facce. Da una parte abbiamo il guitto che fa dei film commerciali, e tutti si lamentano un po' che sia andato a finire così male, poveretto. Dall'altra abbiamo il grande regista che ha fatto alcune cose speciali da ricordare nelle storie del cinema. Secondo me c'è tutta una malafede che pervade il cinema italiano in questo senso, ed è la stessa malafede che fa dire ad esempio: peccato che Totò non abbia trovato un grande regista, in modo da entrare anche lui nelle storie del cinema.
Nel caso di De Sica, da una parte c'era questo personaggio con tutta una tradizione dietro, la tradizione popolare, quella dell'avanspettacolo, ecc. Dall'altra ci sono i nuovi problemi di tipo tecnico e produttivo, cioè la qualificazione dei prodotti del cinema italiano che si tenta nel dopoguerra. Il connubio di De Sica con Zavattini produce cose splendide, da questo punto di vista, cioè molto qualificanti. Però Zavattini, a partire da questa esperienza, quella di *Ladri di biciclette* e di *Umberto D.*,

va avanti nella progettazione e arriva a pensare ad un altro uso del mezzo cinematografico, tutto ribaltato rispetto al normale sistema produttivo: pensa ad un cinema che dia la parola agli altri, dove la figura del grande regista non ha più spazio, e dove anche non hanno più spazio tutti i problemi del « cinema d'arte », i problemi dell'arte. De Sica invece come regista rimane piantato lì, rimane a questa qualificazione del prodotto giocata sulle emergenze poetiche dell'anima piccolo-borghese.
La poesia non è altro che un'istituzione per qualificare il prodotto. E la poesia dei film di De Sica è proprio l'emergenza dell'anima piccoloborghese chiusa nel gioco dei piccoli pudori, nel giro della famiglia, nel gioco delle false dignità. *Umberto D.* mi sembra una grammatica perfetta di queste cose, cioè dell'anima che nonostante tutto conserva sempre la sua dignità. Per esempio: il protagonista che chiede la carità e all'ultimo momento ritira la mano; oppure il cane su cui si riversano affetti tipicamente familiari, cioè basati sul senso di colpa e basta. E' questa la poesia del film e anche la sua verità, nel senso che verità e poesia vanno sempre a braccetto, sono sempre questo discorso sul mondo che afferma valori umani a cui non si può rinunciare, come quelli familiari per esempio.
Sembrerebbe che la qualità specifica di questo film d'arte italiano, inaugurato da Rossellini e De Sica e che è stato chiamato neorealismo, fosse proprio questa cosa che si chiama « verità ». Una verità sul mondo, su una situazione di sottosviluppo e di difficoltà sociale, ed in più con certi valori da proporre basati sui rapporti umani.
Questo cinema puntava, per la sua qualificazione, sul fascino e la forza del discorso di verità.
Adesso pensiamo invece a cos'è il cinema italiano di tipo commerciale e popolare in cui operava De Sica come guitto, a cominciare da quell'esempio che è *Natale al campo 119* (1947): è sempre una commedia basata sulla falsità, sulle fregature, sui grossi imbrogli, con questi grossi personaggi di fregatori o di fregati che sono Totò, De Sica, Alberto Sordi. E' l'Italia come paese sottosviluppato, presa per quello che è, senza falsi riscatti, ma con un suo ben preciso mito: che è appunto quello della fregatura. In altri termini, mentre da una parte c'è una poesia che esprime una condizione d'inferiorità e che cerca riscatti nei cosiddetti valori dell'uomo, dall'altra abbiamo un tipo di condizione culturale che è la condizione rivendicativa del sottosviluppo. La posizione rivendicativa non è quella del neorealismo, che è una letteratura di constatazione, ipocrita come tutti i discorsi onesti e consolatori.
Nel cinema commerciale italiano abbiamo questo tipo di mondo, dove la regola è la menzogna, il travestimento e l'imbroglio eletto a metafora che decifra un sistema sociale. Un mondo popolato di caratteristi, guitti, stupidi « latin lover », bestioni grotteschi come Aldo Fabrizi, bulli e gerarchi: un repertorio che copre tutte le situazioni sociali possibili, e interpreta il mondo come condizione di instabilità, di perpetui travestimenti e turlupinature e fallimenti e fughe.
Si pensi a Totò, De Sica e Alberto Sordi: sono maschere che coprono tutto l'arco delle situazioni comiche. Totò è la maschera originaria, del Pulcinella e della Commedia dell'Arte; è sempre in una condizione di conflitto naturale con la legge, perché le situazioni di marginalità in cui compare sono fuori dall'ordine familiare e borghese, fuori dei valori ufficiali della società. Alberto Sordi è il carattere da commedia, cioè

quello con le false passioni o le illusioni dell'animo, quello che si crede qualcuno; e lui ha sempre questo rapporto ambiguo con la legge, è uno che vuol seguire l'andazzo delle cose ma non ce la fa; compie piccole violazioni della legge ma poi viene bastonato o punito. In mezzo c'è De Sica, che molto spesso incarna la legge; io vedo De Sica come il « miles gloriosus », il Tartufo dell'ordine, il parassita. Una delle cose interessanti è vedere come sta bene De Sica in divisa; perciò la indossa tanto spesso. Lui porta la divisa in maniera, non dico dissacratoria, ma untuosa. Si pensi a *I due marescialli*, con Totò, dove c'è tutto questo spostamento dei valori della divisa dall'untuosità di De Sica alla profanazione di Totò, quando i due si scambiano d'abito. De Sica compone un repertorio di tutti gli stereotipi possibili sulla divisa, che andrebbero elencati e diffusi nelle caserme. Persino nel *Generale Della Rovere*, che è un film moralistico e bigotto, mi piace come lavora De Sica, come riesce a rovinare questo film con qualche smorfia, sguardo di traverso, mezzi toni da miles gloriosus costretto alla serietà.
Allora adesso, tornando al De Sica regista, la domanda che immagino salti fuori è: ma allora lui chi era? era questa untuosa incarnazione dell'ordine o era quel delicato poeta che dirige film come *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*? Per il momento diciamo che questi film sono qualificati come film d'arte perché lasciano emergere quelli che tradizionalmente si chiamano i valori umani. I quali poi vanno intesi nel senso comune, perché non si possono intendere in altro modo: perché « sono » il senso comune. Si può intenderli solo nel senso umanistico, cioè ipotizzando che ci sia un Uomo come una cosa precisa e ben definita, e costui rechi in sé valori eterni o universali.
Ecco: a me sembra che in De Sica ci sia una caratterizzazione di questo nucleo ideologico, preso nei suoi due lati possibili. Cioè da un lato come discorso positivo sulle verità dell'uomo: e a questo il De Sica regista non scappa mai, perché cerca sempre riscatti e redenzioni in piccole virtù, nel senso consolatorio di certi rapporti umani che gli appaiono onesti e proponibili. (Qui spiego che rapporti umani non vuol dire affatto rapporti sociali: i rapporti umani in questo senso sono una riduzione e privatizzazione dei rapporti sociali, che invece sono sempre politici e mai poetici.) Dall'altro lato c'è il controdiscorso del sofista che svaluta la verità e propone il gioco della falsità dei rapporti sociali. E questo è il De Sica guitto. Per esempio pensavo a come ho visto per la prima volta De Sica sotto questo aspetto in un film di Blasetti che si chiama *Altri tempi*, dove lui incarna esattamente la parte del sofista, cioè dell'avvocato che con gran paroloni e un eloquio fasullo offusca la verità.
Non si tratta di chiedersi né cosa voleva dire De Sica, né cosa gli si voleva far dire. Quello che importa è il discorso su cui è innestato De Sica come artigiano dello spettacolo. E questo discorso lo definirei così: il rapporto d'inferiorità d'una cultura bassa o piccolo-borghese rispetto ai grandi stereotipi del discorso alto, quello dell'arte, quello dell'umanesimo appunto, quello della poesia, quello del parlare corretto, ecc. In tutto il cinema italiano commerciale circola questo rapporto d'inferiorità, che però si risolve molto spesso nello sbeffeggiamento di quegli stereotipi: come Totò quando vuol parlare fino. De Sica col suo fare da gentiluomo, il suo modo garbato di parlare e di porgere, il suo vestiario sempre in ordine, al punto di essere il vestiario dell'ordine, la divisa, ebbene De Sica incarna nel modo più radicale questo rapporto di infe-

riorità e di sudditanza di tutta una cultura. Lui come attore imita il gentiluomo, l'uomo d'ordine, l'uomo educato, con quella sua untuosità, con quelle mosse concessive, con quei giusti toni di superiorità rispetto agli ignoranti. Ma così facendo tira fuori con precisione il risvolto dell'umanesimo e della cultura dell'ordine: ci mostra, che lo voglia o no, come l'umanesimo del gentiluogo educato sia proprio questa speciale untuosità; riesce a indicarci con assoluta concretezza come il gioco sociale passi continuamente attraverso queste ostentazioni, queste false garbatezze, questa falsa onestà che è la maschera delle classi alte. In altre parole De Sica come attore incarna al negativo la figura del garbato gentiluomo che sa dirti una verità sul mondo: proprio quella figura, o quel tipo di sguardo, che il De Sica regista cercava di incarnare al positivo. Il vero ciarlatano e il falso umanista, ma anche poi l'umanista come ciarlatano.
Si pensi a quel film, abbastanza recente, con De Sica e Alberto Sordi, che si chiama *Un italiano in America.* Qui c'è De Sica in America che fa l'imbroglione, che si inventa di avere pozzi di petrolio, che recita litanie sulla vita e ha un sacco di traffici loschi; ma sempre portando avanti questa figura del vecchio gentiluomo che riesce a far tutto con garbo, con buona educazione, anche le cose più losche. Oppure un altro film, sempre con Alberto Sordi, intitolato *Vacanze d'inverno*, dove De Sica fa il maître in un albergo di lusso, fa il ruffiano e prende soldi sottobanco: anche qui indossa la divisa, la divisa dell'albergo alla quale conferisce una speciale ripugnanza. Sono film banali? non sono film d'arte? Ebbene, da questi film viene fuori uno spettro delle mistificazioni sociali che nessun film d'arte è mai riuscito a dare. Le vergogne della meschinità piccolo-borghese esibite da Alberto Sordi, tutte le porcherie dell'uomo d'ordine esibite da De Sica, tutto il traffico di smancerie, di miraggi, di trivialità quotidiane che questo cinema riesce a tirare in ballo, è qualcosa che non si trova altrove, tanto meno nella letteratura delle classi alte, o nel cinema delle classi alte.
De Sica fa parte integrante di questo cinema: e allora, a questo punto, come era lui davvero, se umanista o ciarlatano, se falso gentiluomo o guitto cialtrone, non mi interessa. Mi interessa che in questo tessuto lui produca valori diametralmente opposti a quelli che produce stando dietro la macchina da presa: non più il pietismo dell'amore per gli umili, ma l'arroganza della divisa e la menzogna dell'ordine sociale. Il che vuol dire che attraverso di lui passavano due tendenze conflittuali del cinema italiano: il gioco della verità o della fregatura, del riscatto patetico o dell'impossessamento brutale, del legalismo onesto progressista e consolatorio di contro all'illegalismo popolare che questo cinema afferma, e che la sinistra ufficiale ha sempre temuto. Ma questo conflitto di tendenze non è tanto un conflitto tra arte e non arte, tra cinema artistico e cinema commerciale; si chiama in un altro modo, si chiama conflitto di classe.

Luigi Comencini/Li capiva

Probabilmente devo a *Sciuscià* se la mia prima operina cinematografica è stata il cortometraggio *Bambini in città*.

Sciuscià è il primo film neorealista che ho visto, a Milano, subito dopo la fine della guerra. Al nord eravamo stati tagliati fuori dalle nuove esperienze esplose a Roma dopo la Liberazione; poco o nulla si sapeva a Milano della strada che il nuovo cinema italiano stava imboccando. Vedere *Sciuscià* e capire che qualcosa di assolutamente nuovo era accaduto fu tutt'uno: per la prima volta il cinema italiano prendeva la vita sul serio, e non in burletta come aveva fatto per tanti anni. Ancora più mi colpì in *Sciuscià* l'uso assolutamente nuovo dei bambini e la scoperta poetica e drammatica del mondo dell'infanzia, senza pietismi, quasi con ironia ma con enorme partecipazione. Ne scrissi sull'« Avanti! », dove ero critico cinematografico, tutto il bene che potevo.
E quando un anno dopo ebbi modo di avere a disposizione una macchina da presa e un poco di pellicola, mi dedicai ad osservare il comportamento dei bambini nella Milano distrutta del dopoguerra.
Rivedendo oggi, a distanza di tanti anni, *Ladri di biciclette* mi sembra i momenti più belli di questo capolavoro siano quelli dedicati al rapporto padre-figlio; così come l'episodio più bello del film *L'oro di Napoli* rimane per me quello del conte-giocatore: anche lì De Sica analizza il rapporto adulto-bambino con ironia, ma anche con cattiveria.
E sempre, in tutti i suoi film, l'apparizione di bambini ha costituito momenti di grande poesia.
De Sica era un maestro nel dirigere gli attori; nell'utilizzare i bambini è stato grande quanto Charlie Chaplin nel *Monello*.
Credo che De Sica non si sia mai posto il problema di studiare il mondo dell'infanzia in modo ragionato; era un fatto istintivo. Non credo nemmeno che li amasse molto; ma li capiva e sapeva mettere in evidenza tutte le contraddizioni della loro esistenza provvisoria destinata presto a mutarsi nel grigiore dell'uomo adulto. Non li ha mai utilizzati come « piccoli attori » (detestabili) ma come testimoni semplici e spontanei del mondo degli adulti.
In compenso vedeva sempre negli adulti il lato infantile. Quando, ne *L'oro di Napoli*, Silvana Mangano piange appoggiata a un lampione, si lamenta come una bambina; il vecchio mendicante che, in *Ladri di biciclette*, rifiuta di farsi coinvolgere nella storia della bicicletta rubata, ha gli scatti tipici di un bambino capriccioso; tutti i poveri di *Miracolo a Milano*, lo stesso *Umberto D.*, si comportano come bambini; e nel già citato « conte giocatore » il bambino è il conte, e adulto precoce è il bambino, figlio del portiere.
De Sica dava ai bambini l'importanza e la serietà degli adulti; negli adulti scopriva il loro lato inconsciamente infantile. Questa è secondo me la chiave essenziale per capire la magìa di De Sica che riusciva a far recitare anche i sassi.
Questo paradosso è soltanto un modo profondo di amare la vita e di illuminarla in modo poetico. I personaggi adulti altro non erano per De Sica che bambini rivestiti di una dignità fragile e convenzionale, pronta a crollare al primo dolore vero. La stessa Loren, ne *La ciociara*, nella sua disperazione diventa bambina, quando sua figlia è diventata così tragicamente donna.
Naturalmente questa scorza così fragile, che crolla al primo impatto col dolore, è tipica dei personaggi umili e inconsapevoli, che erano infatti i prediletti di De Sica. Raramente De Sica mise in scena dei potenti, e quando lo fece si sarebbe detto che gli procuravano disagio, come

ne *Il boom*, perché non amava i personaggi ormai incapaci di ritrovare l'innocenza dei bambini.

Quando lo pregai di interpretare la breve parte del giudice, nel mio film *Pinocchio*, ero molto curioso di vedere come avrebbe giudicato il bambino che avevo scelto. Questi, come era suo costume, fu molto irriverente con lui. « Chi sei? Non ti conosco », gli disse subito. E gli tenne sempre testa con tranquilla sicurezza, da pari a pari. De Sica ne era anche infastidito. Ma tra una battuta e l'altra mi guardò con un sorriso furbo, come a dire: questo bambino è un gran rompiscatole, ma è giusto.

Callisto Cosulich/A distanza ravvicinata

Genova: novembre 1945. Ero lì, per continuare gli studi universitari interrotti dalla guerra. Il cinema mi piaceva: mi aveva affascinato fin dalla prima infanzia, quando, durante un viaggio Trieste-New York e ritorno, il film pomeridiano a bordo era divenuto un rito, come la merenda a base di caffellatte e biscotti. Avevo cinque o sei anni, ora non ricordo bene; il cinema non parlava ancora e io non sapevo leggere le didascalie. I film li capivo a metà; spesso mi facevano paura. Le vicende le trovavo in buona parte incomprensibili; mi concentravo quindi sulle singole inquadrature e queste alle volte m'intimorivano a prescindere dal significato complessivo della sequenza, che magari poteva essere anche comico. M'è rimasta presente l'immagine inquietante di due scheletri in un viale alberato, anche se, l'effetto che essi cercavano di suscitare, era probabilmente la risata. E, ancora, una indimenticabile *Manon*, ma potrebbe essere la *Manon Lescaut* di Arthur Robison (quello di *Ombre ammonitrici*); rammento non tanto la tragica fine dell'eroina e del suo amante Des Grieux quanto i prigionieri chiusi nella stiva durante il viaggio finale e le loro orribili smorfie, nello sforzo di sollevare il boccaporto e di salire in coperta; un'immagine che mi si è ripresentata in due occasioni: nel *Marat Sade* di Peter Brook e nelle scene del manicomio ne *L'altra faccia dell'amore* di Ken Russel. Pure negli anni dell'adolescenza lo schermo per me rimase associato più al fantastico-orrorifico che all'avventura, più a *King-Kong* e a *Frankenstein* che a *Capitan Blood*, finché, divenuto io assiduo lettore del vecchio « Cinema », le mie idee si evolsero a poco a poco e imparai a vederlo con occhi diversi.

Forse questo preambolo parrà fuori tema, ma serve, almeno a me, per capire il perché di quell'impressione folgorante, che mi fece nel novembre del '45, a Genova, l'impatto con *Sciuscià*. Al punto che, quando uscii dal cinema e, tornando a casa in uno scenario ancora deturpato dai segni della guerra, fui violentemente urtato da un ragazzino cencioso, anziché mandarlo al diavolo, come avrei fatto in qualsiasi altro momento, lo carezzai sul capo, quasi egli fosse il fratello di Pasquale o di Giuseppe. Confesso che quell'episodio deamicisiano non ha cessato di intristirmi quasi me ne vergognassi.

Per la prima volta il processo di identificazione tra me, spettatore, e

lo schermo, anziché portarmi a una realtà « altra » e dunque immaginaria, mi riconduceva alla realtà d'ogni giorno.
A ripensarci, il peso di *Sciuscià* nella mia educazione cinematografica fu proprio questo. Prima di allora non avevo mai avuto una reazione del genere. Non mi era successo coi documentari di guerra e questo è comprensibile, poiché la guerra, l'avevo fatta a sufficienza, per rendermi conto che i cinegiornali dell'Asse ne davano un'immagine riduttiva, da cui, per esempio, era pressoché bandita la morte, mentre il cinema americano, come ha detto acutamente Enzo Ungari nel volume « Immagine del disastro », la raccontava « come se fosse la più innaturale delle catastrofi naturali ». Non mi era capitato neppure con *Roma città aperta* o, meglio, m'era capitato a metà, provvedendo la messa in scena delle torture subite dal Pagliero a far rientrare dalla finestra l'immaginario orrorifico, che l'orrore quotidiano della prima parte del film aveva cacciato dalla porta. Ecco: in un momento nel quale sono in corso il ripensamento e il ridimensionamento (anche giusto, sotto certi aspetti) del fenomeno neorealista, queste primitive impressioni vanno, a mio avviso, rimeditate. Tanto più che esse non furono soltanto mie personali. Altrimenti non si comprenderebbe lo shock che i primi film neorealistici provocarono all'estero, addirittura più che in Italia, come ebbi ad osservare al seminario che si tenne due anni fa a Pesaro, dissentendo su alcuni punti della pur suggestiva relazione di Alberto Abruzzese: lo sentii — e non solo io, evidentemente — che eravamo di fronte a una sorta di mutazione e tale mutazione era evidente soprattutto in un regista come De Sica, le cui radici affondavano, più di quelle d'un Rossellini o d'un Visconti, nel cinema italiano d'anteguerra.
Personalmente, sia pure da semplice spettatore, l'avevo seguìto, prima come attore in alcune pellicole di Camerini, poi come regista da *Rose scarlatte* in poi; avevo notato la sua lenta, prudente, ma continua ascesa, confortato dalle recensioni sempre più favorevoli che apparivano su « Cinema ». Tuttavia, era un progresso che, sino alla *Porta del cielo* rientrava nell'ordine delle cose, cioè nei limiti in cui concepivamo si potesse muovere il cinema italiano di quegli anni. *Sciuscià*, invece, andava oltre: rappresentava l'imprevisto; in altri termini, la mutazione, il salto di qualità. Allora, è ovvio, date le mie scarse conoscenze, il miracolo era dovuto soltanto ai meriti di De Sica; la parte di Zavattini, intruppato nei titoli di testa, assieme ad altri, numerosi sceneggiatori, mi restava del tutto oscura.
Tra *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* passarono tre anni: il tempo necessario perché io mi trasformassi da spettatore in operatore culturale e critico. Da Genova mi ero trasferito a Trieste, la mia città natale, che viveva giorni di esasperato nazionalismo, le cui conseguenze si stanno scontando ancora: i trent'anni di ritardo coi quali si celebra il processo relativo alla risiera di San Sabba, per esempio. L'ottica fascista prevaleva nei confronti del cinema italiano e soprattutto dei film neorealisti. *Paisà* non usciva, perché l'agente locale della Metro riteneva fosse un film « che divideva gli italiani ». Gli altri cadevano sotto la logora accusa dei panni sporchi che andrebbero lavati a casa. Tali idee erano largamente condivise dai rappresentanti della borghesia colta, dagli anziani e dalle persone di mezza età. Perciò contaminavano i frequentatori del Circolo del Cinema, la cui compagine sociale era pure formata in gran parte da gente di tal genere. Tanto per citare un esempio, fui accusato

d'aver commesso una gaffe madornale, allorché inaugurai il Circolo con la proiezione del documentario *N.U.* di Antonioni, dove la mondezza romana dava un'immagine diretta, più che metaforica, dei panni sporchi. Non deve perciò meravigliare, se *Ladri di biciclette* rischiò di non uscire, come *Paisà*. Difatti, esso apparve sugli schermi triestini per una circostanza del tutto fortuita, in quanto l'inaspettata caduta verticale degli incassi d'un film aveva aperto una falla nella programmazione del locale, in cui questo era proiettato: uno spazio di due giorni, che sarebbe servito soprattutto a « montare » con un certo respiro la pellicola successiva. Per una combinazione altrettanto fortuita, l'uscita tappabuchi di *Ladri di biciclette* coincise con quella dell'*Amleto* di Oliver che, forte del « Leone d'Oro » veneziano, aveva suggerito all'esercente l'idea — inusitata a Trieste — di una serata di gala. Fui pregato di presentarlo e io colsi allora l'occasione per deplorare il modo barbaro in cui, a cento metri di distanza, veniva fatto uscire in un altro locale dello stesso esercente un film « italiano » del valore di *Ladri di biciclette*. « Con tutto il rispetto per Olivier », concludevo la non-presentazione di *Amleto*, « ritengo che stasera noi dovremmo essere là, non qui ». La mia sortita fu interpretata in chiave nazionalistica e ciò giovò molto al film, che tenne per nove giorni il cartellone, anziché i due preventivati. L'eco del fatto giunse fino a Roma, dove uno dei tanti « Comitati di Difesa del Cinema italiano » che sono nati e scomparsi negli ultimi trent'anni, stava organizzando il comizio — divenuto poi storico — di Piazza del Popolo ed altre iniziative del genere. Ad una di queste fui invitato anch'io. Mi sentivo una specie di « balilla »; d'altra parte il Comitato aveva bisogno di questi gesti, che lo confortavano, soprattutto se provenivano da lontane ed emarginate province.

L'appuntamento era al Teatro delle Arti. Contavo di trovarvi De Sica e, con De Sica, Rossellini e Visconti, che allora erano indiscutibilmente le tre bandiere del cinema italiano da difendere. Non vidi nessuno dei tre: la difesa era gestita da figure allora subalterne, come Antonioni, Comencini, Lizzani ed altri che dividevano il loro tempo tra il documentarismo, le cineteche e i circoli del cinema. I tre grandi erano riservati per i momenti cruciali della battaglia, come a Piazza del Popolo. Intanto *Ladri di biciclette* trionfava nel mondo intero e a De Sica capitava, come a Chaplin, di essere ricevuto da « regnanti », « premi Nobel » ed altri vip della cultura e dell'arte. Era divenuto una specie di semidio; i suoi colleghi stranieri, gente che aveva trovato posto da tempo nelle storie del cinema, tenevano a conoscerlo. Era il suo momento magico e in quel momento lo vidi talvolta, ma sempre di sfuggita: ai festivals, alle avamprime che lo concernevano direttamente. M'accorsi che parlava poco, mettendo in mostra più intelligenza che cultura, un umorismo disincantato più che sincere emozioni.

Sfruttava abilmente quelle che potremmo chiamare « le sue umili origini artistiche ». Il suo modello era evidentemente Charlot. Come a Chaplin, quando riceveva qualche alta onorificenza, piaceva accennare ai suoi celebri passettini o roteare nel suo tipico modo qualsiasi bastone trovasse a portata di mano, così De Sica non disdegnava nelle circostanze anche solenni prendere un microfono e cantare « Parlami d'amore, Mariù ». Non rinnegava il proprio passato, che — anzi — egli sottintendeva fondamentale per capire la sua successiva evoluzione, il suo approccio alla drammatica realtà del dopoguerra.

Politicamente non era affatto impegnato; ciononostante dava volentieri una mano a coloro che avevano perduto la battaglia del 18 aprile, cioè ai militanti e agli intellettuali di sinistra. In un momento nel quale erano di moda le scissioni, egli restava, sia pure il più tacitamente possibile, dalla parte del vecchio tronco unitario. Non potrò mai dimenticare come all'avamprima di *Miracolo a Milano* al cinema Barberini di Roma, in un momento di gravi tensioni interne ai Circoli del Cinema, egli fosse intervenuto per fare distribuire agli invitati la scheda di presentazione edita dalla Ficc (la federazione nazionale dei Circoli), dove il significato della fiaba raccontata dal film, era interpretato secondo le tesi materialiste di Propp. Pare niente; ma allora, mentre erano di moda i tentativi di interpretazione « mariologica » del neorealismo, tali iniziative erano considerate poco meno che bestemmie. E, difatti, i promotori della serata avevano cercato in un primo tempo di occultare le schede, non volendo essi assumere alcuna responsabilità in merito e fare qualcosa che potesse infastidire, anche lontanamente, il potere.
Cominciai a conoscere meglio De Sica, a partire dal 1955. Stava attraversando un periodo pieno di contraddizioni che lo costringevano a scelte radicali, spesso dolorose. La stagione neorealista era praticamente finita; irripetibili i suoi trionfi; assai problematico un rinnovamento a quei livelli. In compenso l'attore, che il pubblico per quasi quindici anni aveva rifiutato, era ridivenuto improvvisamente popolare e, quindi, conteso dai produttori. Dinanzi a lui s'aprivano perciò due strade antitetiche: giocare la carta del suo prestigio internazionale, rifiutare qualsiasi compromesso nella speranza di ridurre prima o poi i produttori al proprio volere; oppure attendere giorni migliori, e frattanto, sfruttare la popolarità che egli aveva di nuovo acquisita come attore, senza andare troppo per il sottile e fare lo schizzinoso.
Vorrei aggiungere che simili alternative incombevano anche sui più validi dei suoi colleghi: il cinema italiano stava vivendo una delle sue periodiche crisi; la moneta cattiva scacciava quella buona; lo Stato nulla faceva per promuovere il cinema migliore; al contrario, s'affannava a reprimere ogni voce contraria al sistema (la salvaguardia delle istituzioni — secondo Ermini, uno dei tanti sottosegretari che si occuparono di cinema, dopo il quinquennio di Andreotti — aveva la precedenza sulla salvaguardia del buoncostume). E noi vedemmo, infatti, Visconti e Antonioni trascorrere lunghi periodi di disoccupazione tra un film e l'altro; Rossellini emigrare alla ricerca di capitali, spesso evanescenti, per realizzare i suoi nuovi progetti.
De Sica poté trovare esilio in patria, vestendo i panni dell'attore, che — in fondo — era un modo, oltretutto redditizio, di camuffare la propria resa alla situazione. Parlandone con lui, poiché in privato non celava la propria insoddisfazione, egli soleva incolpare insieme Andreotti e Aristarco. Andreotti, perché colla sua « lettera aperta » a proposito di *Umberto D.* lo aveva messo in difficoltà nei confronti dei produttori, già maldisposti verso i suoi film che davano prestigio ma non brillavano certo per i loro incassi; Aristarco, perché colle sue obiezioni al finale di *Miracolo a Milano* (dove il sottoproletariato delle baracche, per fuggire verso il paese « del sincerò buongiorno », toglieva al proletariato i suoi strumenti di lavoro, cioè rubava le scope agli spazzini) lo aveva disorientato, dandogli altresì l'impressione di aver perduto la fiducia dell'intelli-

ghentia di sinistra, sulla quale soprattutto egli contava per portare avanti, insieme a Zavattini, il discorso iniziato con *Sciuscià*.

Non so fino a qual punto egli credesse a quanto andava dicendo. De Sica in queste cose è stato sempre enigmatico, addirittura ambiguo. Semmai le lamentele tradivano la sua scarsa volontà di resistenza, la sua non assoluta convinzione nelle proprie virtù: per esempio, a De Sica mancò sempre l'incrollabile certezza che consentiva a Chaplin di affrontare con spavalderia situazioni catastroficamente sentimentali. Procedeva per intuizioni a volte sublimi, ma ciò non gli bastava per essere pienamente consapevole dei diritti che gli derivavano dai risultati conseguiti. Manifesta era, comunque, la sua insoddisfazione, che cresceva proporzionalmente alla sua nuova popolarità. Di qui reazioni curiose, ma non illogiche: nel dirigere il proprio disprezzo soprattutto verso i produttori che lo pagavano e coccolavano di più, verso i registi che lo dirigevano nei film di maggior successo commerciale e che egli usava mortificare con cattiveria, avvalendosi della sua autorità di « maestro » costretto da una sfavorevole congiunzione astrologica a rimanere dinanzi alla macchina da presa.

Ora non gli piaceva più cantare di fronte al pubblico la vecchia aria de *Gli uomini, che mascalzoni!*. Al contrario, soffriva se veniva individuato soltanto per le sue qualità d'attore. M'è rimasta particolarmente impressa la sua espressione di disgusto alla Camera dei Deputati, quando un parlamentare democristiano lo accolse, chiamandolo « Carotenuto » — cioè identificandolo col personaggio dei *Pane, amore...* — e aggiungendo subito dopo, che lui andava pochissimo al cinema, perché le proiezioni gli facevano dolere gli occhi. « E quello lì presiede la commissione che deve dare una nuova legge al cinema italiano? », chiese all'uscita di Montecitorio, con l'aria di chi aveva perduto due ore del suo tempo. Forse questo episodio contribuì a rafforzare in lui la malcelata avversione per gli attori e le attrici che, nonostante tutto, egli sapeva dirigere così bene. Verso l'attore professionista egli ebbe a lungo una strana sorta di repulsione che, probabilmente, non risparmiava neppure alle proprie prestazioni. In fondo, i suoi attori preferiti rimanevano quelli che egli aveva presi dalla strada, che s'affidavano a lui completamente, che non volevano « sapere » e « capire », come spesso pretendevano gli altri, dandogli — senza accorgersene — un grande fastidio. L'unico regista italiano di cui in quegli anni si sentiva amico e sodale, fu Rossellini, sebbene Roberto spesso lo inorridisse per la sua allergia al perfezionismo. Tremava al pensiero di come sarebbe stato accolto *Il generale Della Rovere*, uno dei due film da lui interpretati, a cui egli tenne veramente (l'altro fu, nell'ultimo periodo della sua vita, *Il delitto Matteotti*). Tremava, perché gli sembrava che il regista serbasse troppo scarsa attenzione agli altri attori del cast, specie a quelli minori e ai generici: « Mi volto e vedo che quelli guardano in macchina; faccio segni a Roberto, perché interrompa l'azione, ma lui continua imperterrito come se il fatto non lo riguardasse ».

Contraddittorio anche il suo atteggiamento reale verso i poveri e i diseredati che hanno occupato tanto spazio nei suoi film migliori. Da un lato li amava, si metteva pubblicamente al loro fianco; dall'altro ne provava ribrezzo. « I poveri puzzano », sembra avere ammesso una volta; tuttavia — se vogliamo essere sinceri — il suo olfatto fuor di dubbio

aristocratico (di un'aristocrazia tipicamente meridionale, sarebbe bene precisare) non registrava soltanto la puzza dei poveri, ma anche quella di tanti nuovi ricchi (produttori, attori, eccetera), coi quali egli era costretto a trattare.
Ma forse le delusioni più cocenti, proprio perché non osò mai parlarne esplicitamente, De Sica le ebbe a patire negli anni sessanta, quando tornò a dirigere, ma non riuscì più a tornare ai livelli d'un tempo. Né, certo, poteva trovare consolazione negli Oscar che allora gli piovvero sul capo. De Sica era troppo intelligente per non capire che quei premi avevano un suono diverso dai precedenti, sancivano la sua condanna ad ottemperare alle leggi del mercato, capovolgevano i precedenti rapporti di forza: ora era lui al servizio dei film, del loro successo commerciale, del divismo casereccio o internazionale (secondo i casi) e non viceversa, com'era accaduto nei primi anni del dopoguerra. Tanto più che i film « diversi », realizzati nella nuova situazione, quelli a cui teneva e che sperava di avere realizzati contro il sistema, non riuscivano ad avere neppure l'avallo della critica.
Le tappe di questo suo oscuro calvario, iniziato in sordina, al tempo del *Tetto*, furono *Il giudizio universale*, *Un mondo nuovo* e *Una breve vacanza;* la croce finale *Un cuore semplice* da Flaubert, il film che non riuscì mai a realizzare: un sogno rimasto nel cassetto come se egli non fosse stato il regista dei quattro Oscar, dei film « miliardari » e via dicendo, ma un giovanotto di belle speranze, non tali comunque da arrischiare su di lui una somma aggirantesi sul mezzo miliardo, un cast non baciato in fronte dal « Box Office », insomma un quarto di quegli elementi non quantificabili che i finanziatori abitualmente si giocano, quando allestiscono un film per Fellini, Visconti, Antonioni, Bertolucci, Rosi ed altri registi che, bene o male, riescono a fare quello che vogliono.
De Sica cercò di affogare tali pene nel lavoro. Il suo ultimo miracolo fu appunto questo: un'impresa segreta che risultava evidente solo a chi gli stava vicino. Citerò due testimonianze. Quella di Vancini, anzitutto, il quale rimase stupefatto di fronte a *Una breve vacanza*, non tanto per il film in sé (che pure andrebbe, secondo me, ampiamente rivalutato), quanto per la rapidità con cui egli lo realizzò: « Due giorni dopo aver finito le sue pose per il *Matteotti*, attaccò le riprese del suo film; per me un 'tour de force' del genere sarebbe semplicemente inconcepibile; mi ci vorrebbero almeno due mesi di tempo ad entrare nel clima del nuovo film, specie di un film come quello, che tratta della condizione operaia, della migrazione interna, della condizione della donna ». Quella del figlio Christian, il quale un giorno mi confidò la sua preoccupazione per la futura vecchiaia del padre: « Non ha altri interessi fuori del lavoro; non legge, non scrive; non riesco ad immaginarlo, quando sarà costretto a smettere ».
La malattia incurabile evitò a lui, che rifuggiva dall'idea di morire, codesta paralisi che sarebbe stata ben più calamitosa di quella fisica; lo dispensò dal pensionamento, una condizione che per lui sarebbe divenuta certamente insopportabile. Ma non gli lenì il rimpianto di quello che non riuscì a fare, la sensazione di essere sotto sotto un cineasta maledetto, il dubbio di non aver saputo essere egoista al punto di subordinare tutto alla sua vera vocazione, che forse va ancora, non dico scoperta, ma perlomeno sottolineata: quella di un regista in primo luogo discreto,

dai mezzi toni, appartenente alla razza degli Olmi e degli Ozu, la cui efficacia fu inversamente proporzionale al volume della propria voce. Qualità, queste, che emergono meglio in alcuni film minori o parzialmente riusciti, come nell'incontro tra le due donne nei *Girasoli* (scena da lui totalmente inventata, a quanto si evince anche dalle lettere alla figlia), come nel finale del *Giardino dei Finzi Contini*, dove la gentilezza dei persecutori (gli agenti nazifascisti che rastrellano gli ebrei ferraresi) appare molto più agghiacciante della brutalità accreditata dalla tradizione. Non a caso, ritengo, l'ultima volta che lo vidi, un mese prima della morte, egli mi confessò di invidiare Olmi, « perché aveva saputo andare avanti per la sua strada, fregandosene del successo e della logica dell'industria cinematografica ». Aveva visto *La circostanza*, un film in cui per vie non troppo misteriose, egli si riconosceva.

Alberto Farassino/Personaggio pubblico

E' estremamente incerto se questo numero monografico di « Bianco e Nero », che interrompe un silenzio-stampa (si intende, stampa specializzata e saggistica) che dura ormai da molti anni, avrà l'effetto di rilanciare l'attenzione dei critici e degli storici del cinema italiano sulla figura di De Sica o se sarà interpretato come un ultimo epitaffio, il bilancio doveroso ma senza esiti che chiude, assieme a una carriera, una lunga stagione di equivoci e di abbagli, evitando perfino il fastidio di future correzioni e rivalutazioni che non sembrano interessare proprio nessuno. De Sica, come è stato osservato ad altro proposito, è infatti uno di quegli autori (assieme a Carné, Pabst, Clair, Pudovkin) che, dopo esser stati ritenuti dei classici della storia del cinema mondiale, hanno subìto un lento ma inarrestabile sgretolamento, in maniera apparentemente quasi naturale, senza cioè che nessuno si prendesse la briga di menar colpi di piccone per abbatterli dal piedistallo e che oggi si trovano circondati, più che da disistima, dall'indifferenza, e a cui nemmeno il più provinciale e meno aggiornato cineclub si sognerebbe di dedicare un « ciclo » o una retrospettiva. Dietro a questo atteggiamento, che per esser condiviso dalla critica « giovane » pare moderno e spregiudicato, sta però un modello di interpretazione storico-critica terribilmente frusto, schematico e banale, quello che suddivide l'opera complessiva di un autore secondo cicli biologici quali l'adolescenza, la maturità, la senilità. Così il cinema di De Sica sarebbe una parabola (termine assai caro alla critica cinematografica) avente il suo culmine nella felice stagione (si dice così) neorealistica, prima della quale esisterebbe solo — assieme a un brillante mestierantismo — una preparazione e una incubazione di temi pre-neorealistici e dopo la quale non sarebbe possibile che una sempre più accentuata « decadenza » sia di qualità « espressive » che di impegno « sociale ». Ciò che sostiene e legittima questo schema critico è poi un'altra convinzione non meno tacitamente condivisa: che cioè il lavoro di De Sica appartenga interamente e di diritto alla critica cinematografica e che — corollario — la sua figura vada vista soprattutto come quella di un regista di film e, eventualmente e secondariamente, di un attore di

film. Ora, quale che sia la forma di rilettura che si vuol fare dell'opera di De Sica, la prima cosa da fare è proprio liberarsi da questi schemi e innanzitutto da quello che vede la carriera di De Sica svolgersi linearmente, all'insegna dell'unico interesse registico-cinematografico. Il carattere più interessante dell'attività di De Sica è infatti proprio quello di una presenza complessiva nel mondo dello spettacolo, secondo ruoli e funzioni differenziate, che ha percorso in cinquant'anni tutti i « media » del divertimento popolare, dalla scena del varietà allo schermo televisivo. Ciò è molto evidente se si ripercorre anche superficialmente, senza i pur necessari approfondimenti, quella che è giusto chiamare non la sua filmografia ma la sua carriera di uomo di spettacolo. Attore nelle filodrammatiche parrocchiali e militari e poi nelle più note compagnie di giro degli anni venti, De Sica conosce subito l'impegno totale richiesto dal teatro leggero che è insieme recitazione, canto e danza — elementi che sintetizzerà in una delle più celebri sequenze de *Gli uomini, che mascalzoni!*. Ma passando al cinema, cioè a una forma riprodotta e moltiplicata di spettacolo, egli si trasforma da attore napoletano in attore nazionale (neodivismo cameriniano, commedia sovraregionale) promuovendo per parte sua la trasformazione (che è il dato tipico degli anni trenta) dello spettacolo popolare in intrattenimento di massa. Saltiamo (per la sua maggiore ovvietà e, insieme, complessità) il periodo neorealista, che pur dimostra la capacità di De Sica di avvertire le esigenze dello spettabile pubblico: negli anni cinquanta il ruolo di De Sica è ancora cruciale per il cinema italiano. In questo periodo egli non solo rinnova la sua popolarità di attore ma, come ha suggerito Spinazzola, partecipando a numerosissimi film comici e leggeri, diviene per i giovani attori e registi del tempo una guida e un consigliere sul set: insomma un « maestro » di quel cinema medio che costituirà la struttura portante di tutta la produzione italiana. Questo suo ruolo non di autore ma di simbolo si estende e si precisa negli anni successivi: da *La ciociara* in poi il trio De Sica-Loren-Ponti delinea la nuova immagine artistico-produttiva del cinema italiano a livello internazionale. Con un curioso misto di napoletanità e cosmopolitismo De Sica ottiene identici successi negli Usa e nell'Urss come ambasciatore cinematografico dell'italianità. Esemplare personaggio pubblico, negli ultimi anni della sua vita egli gestisce allora la sua immagine in innumerevoli apparizioni televisive, non come autore né come interprete ma proprio come personaggio, ospite d'onore per eccellenza che ha capito, anche in questa sua peculiare conversione alla tv, le caratteristiche dell'uso « all'italiana » dello schermo televisivo. Questi sintetici appunti sono tutti da sviluppare in una biografia critica di De Sica che si intrecci alla storia dell'evoluzione dello spettacolo popolare in Italia. Essi forniscono però già alcuni punti di riferimento per questa storia, che non è vicenda di autori né solo storia di opere, ma di rapporti fra ruoli simbolici e mitologie collettive, trasformazioni tecnologiche e collocazione nei rapporti produttivi. Anche De Sica, insomma, può servire per riscrivere le vite parallele di spettacolo e capitale, con buona pace di quanti su di lui hanno fatto calare il silenzio solo per aver scoperto, in qualche proiezione di qualche anno fa, che *Umberto D.* è « una boiata pazzesca » [1].

[1] Questo intervento ricalca parzialmente le linee di una proposta di programma televisivo su De Sica che ho presentato alla Rai alcuni mesi fa assieme a Aldo Grasso.

Claudio G. Fava/Genialità beffarda e casuale

Richiesto di qualche marginale considerazione (estremamente marginale, mi auguro, tanto più se pubblicata in un numero speciale che suppongo denso di fondatissimi studi e di splendidi saggi e di definitive analisi dell'uomo e del regista) intorno a Vittorio De Sica, mi vien voglia di dire la verità. E cioè di confessare che ormai, tutto sommato e tutto considerato, interrogata la memoria che s'estende, già adulta, ahimè, agli anni dell'innamoramento post-bellico per l'opera sua di autore, « réflexion faite » e coscienza interpellata, quel che paradossalmente più mi attrae in lui non è l'attor giovane — sorta di Cary Grant in Lanital — degli anni trenta, l'esiguo, nasuto e sorridente piccolissimo-borghese carrozzato Camerini, pronto, al bisogno, ad intonare esili ma decisivi « refrain » ad uso di Lia Franca e di qualche centinaio di migliaia di lettrici indecise fra Mura e Luciana Peverelli. E neppure l'attore di teatro, che francamente non ho mai conosciuto ma soltanto immaginato sulla scorta di fascinosi elenchi di Compagnie di giro che snocciolano il sapore retrospettivamente ingordo delle formazioni di calcio dell'epoca (Rissone, Donadio, Melnati, Chellini, Renzi, allenatore Salvini; Pilotto, Besozzi, Roveri, allenatore Mattoli; Tofano, Rissone, Melnati, allenatore De Sica; e via strologando nel mondo di Bruno Roghi). E neanche il regista del primo periodo, tutto gentilino ma già deciso ad annusare arie più forti e più rabbiose — le *Rose scarlatte*, ancor rorido di « matinées », con quell'aria di « foyer » di teatro milanese per medi industriali vagamente impensieriti dell'autarchia; e *Maddalena zero in condotta* e *Teresa venerdì*, saporosamente chioccianti, e il *Garibaldino al convento*, gustosamente in crinolina se non fosse per l'accento napoletano appioppato dal titolare al povero Bixio; e *I bambini ci guardano* già così sensibile e toccante, a tratti, seppur intriso di quella terribile testardaggine « letteraria » nell'imporci infanti piccolissimi ma terribilmente testimoni di tetri guai familiari, sui quali esiste, già nei soli paesi anglosassoni, una letteratura minacciosamente gigantesca, e non cito la Francia e noi. E, neppure, forse, il regista famoso della prima maturità, quella del Vittorio De Sica che da « commendator De Sica », siccome il successo di teatro e cinema gli imponeva di qualificarsi, secondo tradizioni ed usanze d'epoca, si riavviava a diventare il « De Sica tout court », buono internazionalmente, il De Sica che ci ha dato alcuni momenti decisivi del cinema post-bellico e su cui, fra tanti, André Bazin scrisse allora alcune pagine tuttora leggibilissime ed acute (val la pena di rileggersele nel quarto tomo di « Qu'est-ce que le cinéma? »), in breve il « De Sicca » di cui delirava allora tanta critica francese, in quei tempi pronta a tutto pur di salvare il buon nome di un autore cinematografico straniero, a patto di poterne storpiare il cognome. E neppure, infine, il De Sica dottor Vittorio della maturità e della vecchiezza, l'uomo che dirigeva con incoerente disinvoltura *La ciociara* e *I sequestrati di Altona, Ieri, oggi, domani* e *Il boom, Un mondo nuovo* e *Amanti*, e via ricordando. Ma proprio il De Sica « caratterista », quello cioè che, inopinatamente rilanciato e ripescato dal Blasetti di *Altri tempi* nel ruolo dell'avvocato paglietta (ricordate il suo urlo: « Non avremo pietà di una maggiorata fisica? »), infittì poi gli ultimi ventidue anni della sua vita di apparizioni spesso marginali, ed a volte (fu scritto) indegne della sua fama; « comparsate » di lusso,

« pose » di un giorno o due in film minacciosamente votati ad essere dimenticati nel momento stesso in cui li si recensiva e li si rimuoveva dalla memoria e dallo Stato Civile. Fuori d'ogni voglia di paradosso mi pare proprio che « quel » De Sica, il quale aveva spesso l'aria di gettarsi via — e di noleggiarsi senza impegno e alla cieca, quasi senza sapere su quale galera si sarebbe imbarcato attraverso minuzzoli di lavoro senza un principio e una fine, sospinto da quel bisogno di guadagnare che, a modo nostro, ci travolge tutti, ognuno a sua misura, ma che pochi hanno poi il coraggio di lucidamente confessare — in lui fu all'inizio, sembra, soprattutto desiderio di trovare i finanziamenti per far film che gli stavano a cuore; secondo altri, maligni, spesso fu anche l'amore del gioco, di cui pare si nutrisse come un gentiluomo ottocentesco da romanzo, a rendere lo stimolo altrettanto urgente; poco importa, a conti fatti — finisce col ritrovare, anche nelle compromissioni peggiori e più casuali e sgualcite non si sa quale nobiltà e nascosta felicità da attore di razza, così da consentirci di gettare ogni volta, malgrado l'iterazione spesso meccanica e stinta dei ruoli e delle macchiette, un'occhiata diversa sul personaggio. Personaggio, proprio considerato sotto questo profilo, d'una intensità e bizzosità fineottocentesca, appunto, da lasciar perplessi per l'aria eccessiva di romanzo che gli corre intorno. Infatti, a ben guardare, che cosa colpisce di più in De Sica uomo di spettacolo e di cinema? Non tanto la secca concisione di maligna poesia crepuscolare di cui egli dette prova nei suoi momenti migliori di regista — quel risveglio della servetta in *Umberto D.* che sfida ogni parola, anni e secoli di servile subiezione femminile, un sentore centenario di ruvidi destini quotidiani rinchiusi in quella stanzetta viscida; quei dialoghi per strada di Maggiorani e Stajola — ma che tutto ciò sia nato dallo svagato e garbato teatrante che garbatamente e svagatamente cantava « Ludovico, sei dolce come un fico ». A ripensarci, ogni volta, si prova una sorta di stupefazione non molto diversa, in fondo, da quella che colpì gli italiani del primo dopoguerra quando, appunto, ritrovarono inaspettatamente l'idolo delle loro fidanzate prebelliche divenuto il cantore di un'Italia sdrucita, rimpannucciata, pomposamente sconfitta e aggressivamente sopravvissuta, un'Italia romanesca, con le toppe ai pantaloni e, all'angolo delle strade, un'avvisaglia di « segnorine » e di cicche di « Lucky Strike ». Come spiegar loro (ed a noi) questa metamorfosi inusuale?

Inusuale parrà, forse, parola eccessiva. Non diversamente si dovrebbe dire di tanti grandi, si potrebbe osservare. Che cosa fece Stroheim, costretto a ridiscendere in disordine quei « budgets » hollywoodiani che aveva salito con orgogliosa sicurezza, se non noleggiare ad altri registi, spesso indegni o comunque non sensibili quanto sarebbe stato necessario, la sua nuca fatale e la sua magica, minacciosa asciuttezza di forsennato « junker » immaginario? Tuttavia, quasi ogni volta si avvertivano nel grande viennese falsonobile le stigmate del doppio esilio forzato, quel suo affannato girovagare fra Stati Uniti ed Europa reso tragico da un presentimento di genio, di continuo sospinto nei ricordi di Cineteca, di continuo svilita dalla mediocrità degli altri (ma non siamo loro debitori, in fondo, di rivincite straordinarie? Del von Rauffenstein de *La grande illusione*, per fare un esempio, che resta in senso assoluto una delle più lancinanti apparizioni d'attore di tutto il cinema sonoro?). In De Sica, al contrario, la compromissione pigliava un'aria così furbesca, fra il quietamente ammiccante e il saporosamente sincero sicché quasi ogni sua nuova appari-

zione sembrava rinnovare i legami di complicità fra di lui ed i suoi innumerevoli pubblici. Dai reduci del teatro « boulevardier » degli anni trenta, che si ritrovavano in presenza di un profilo del loro passato di consumatori senza problemi, a chi De Sica lo aveva veramente conosciuto, in modo traumatico, nel primo dopoguerra, dinnanzi ai film « classici » della sua breve e clamorosa avventura di quieto e attristato Remarque di una sconfitta senza battaglie (non sono passati ancora trent'anni, e sembrano secoli: chi potrà spiegare ad un giovane di oggi l'emozione di una « prima » di *Ladri di biciclette* dinnanzi ad una platea rigorosamente svuotata, appena animata, qua e là, da qualche universitario entrato gratis, siccome allora usava a Carnevale, « con il tesserino »?). Per non parlare di quella grande platea popolare a cui si rivolsero *Pane, amore e fantasia* ed i successivi capitoli; una platea che, senza tanti problemi retrospettivi e senza ambasce di sorta, aveva subito riconosciuto in De Sica maresciallo dei carabinieri un fantasma terribilmente familiare, appena appena romanzato per necessità di copione. Una figura di casa, in fondo, in un immenso popolo di contadini di recente inurbati, da poco sfuggiti alla tacita tutela concordataria del Parroco e dell'Arma, dell'Altare e del Trono in confezione famiglia, riuniti più che per difendere De Maistre soprattutto per avallare lettere di raccomandazione nelle recenti, vertiginose industrie siderurgiche (immancabilmente destinate a far « decollare » il paese verso stratosfere nordamericane) e per facilitare la concessione di permessi di caccia.
Sono quei film i film « con » De Sica che non si menzionano mai quando si parla dei film « di » De Sica, se non per accennarne sospirosamente con l'aria di richiamare, pudichi, una conclusione di « débauche » nella vita e nella carriera di un letterato illustre iniziata, invece, spiritualista e misticheggiante; quasi si avesse a che fare con una sorta di Claudel alla rovescia il quale cominciasse in chiostro, anziché all'Università più laica, e finisse, anziché Accademico, Ambasciatore e Interprete Autorizzato della Divinità in alessandrini, cantore di bordelli in Marocco o compagno di Gide in ambigue traversate africane. E sono molti, moltissimi, una filmografia sterminata li computa e in qualche modo li occulta. Si sa che, all'inizio, De Sica stesso se ne schermì, sostenendo che vi partecipava solo per coronare un suo difficile e impopolare sogno d'ulteriori regie (sino al 1956 il grande alibi, e non si dice che non fosse autentico, fu *Il tetto*; poi vennero altri film. Ma fu alibi non sempre sostenibile quando poi lo si metta a confronto con i film di successo che in seguito, « bon gré mal gré », egli diresse: da *La ciociara* a *La riffa* in *Boccaccio '70*, da *Ieri, oggi, domani* a *I girasoli*). Ma va anche detto che molto spesso egli era in grado di fornire — una volta spenti o scomparsi tutti i « brillanti » della sua epoca, da Melnati, a Viarisio, a Besozzi — un tipo di prestazione, una presenza ironica di « vieux beau », una carica deliberata di autoironia gigionesca, un volto affranto di geniale futilità mediterranea, una presenza, un gestire, un atteggiarsi parodistico della voce, un naturale senso della falsità e della caducità dello spettacolo e del far spettacolo, un giocare con se stesso attore, così da ricordare, agli altri prima che a sé, la implicita incredibilità e felicità d'essere attore, sí da riproporre ogni volta quella sua natura fescennina e neo-latina di puro animale da palcoscenico e da « set ,» a momenti quasi soffocata da una sorta di involontaria ed intrattenibile genialità di regista. Se si paragona il suo coinvolgimento d'autore negli

ultimi anni — si pensi, oltre a molti dei titoli già citati, a *Matrimonio all'italiana*, a *Sette volte donna*, all'episodio insensato de *Le coppie*; e si vogliono qui salvare, per motivi diversi, *Il giardino dei Finzi Contini*, con la sua furbesca e tenera delicatezza, e l'ingenuo ma fastoso naturalismo de *Il viaggio* e la garbatissima ideuzza zavattiniano-sanitaria di *Una breve vacanza* — si vedrà che l'apparente, avida anarchia degli innumerevoli film in cui De Sica si ingolfò come « comparsa » finisce col riproporre una paradossale galleria di « navets » ma anche di straordinarie prestazioni professionali. Nelle quali l'Attore ripropone, in mezzo all'altrui sciatteria, non si sa quale genialità beffarda e casuale di comportamento, un'antologia di tocchi eccessivi ma esperti, di caratteri esageratamente ma godibilmente parodiati; una sorta di testamento alla rovescia ove la sua distratta ma reiterata apparizione serve ancor più a far risaltare quei suoi fisiologici lineamenti d'uomo di spettacolo che sono poi all'origine vera del suo esito più clamoroso, quello di regista maggiore. Senza quell'istinto primario, quella naturale capacità da animale di palcoscenico e di « set » (autentica « bête à cinéma et à théâtre » come pochi altri) nel cogliere istintivamente i riferimenti di una immediata capacità di « esistere » in scena, non avremmo avuto né i bambini Smordoni e Interlenghi all'interno del carcere, né Maggiorani e Stajola a tavola di fronte al bambino ricco, né il professor Battisti avrebbe replicato, con la sua querula, civilissima voce di cattedratico all'antica: « esistono delle leggi! ». Sarebbero rimasti, tutti, fantasmi nei cassetti emiliani di Zavattini, appunti per diari d'epoca su « Cinema Nuovo » quindicinale, scalette di interventi per le riunioni dei soci dei Circoli del cinema del tempo: è De Sica che li ha fatti saltar fuori e vivere con la sua furbizia, con la sua disponibilità povera di teoria e ricca di scorrevole praticaccia. Curiosamente, proprio il verso più clamoroso, sbrecciato e spregiato di De Sica, ci ripropone invece la sua naturalità e totalità di commediante, tutto italiota e furbesco, sospeso fra una realtà laziale e partenopea insieme in cui si deve pur sempre ritrovare una delle chiavi del suo modo di far del cinema (curiosamente, la « etnicità » di De Sica non mi pare — forse sbaglio per ignoranza e me ne scuso — sia stata mai chiaramente analizzata da nessuno: si ricordi il Bertone de *Il generale Della Rovere* laddove le battute originarie del testo di Montanelli finivano con l'essere opportunamente adattate al personaggio: « Sono di Napoli... anzi, no, di Sora, più romano che napoletano ». Quasi un'epigrafe involontaria.
Insomma. Non si dice che gli si debba elevare un monumento all'attore De Sica « bon à tout faire ». Ma se si pensa che è passato indenne o quasi — il suo bel numero da circo, netto e compiaciuto, spesso godibile in mezzo al ciarpame altrui: chi vuol più ricordare, tanto per citare qualche titolo a caso, che figura nel « cast » de *L'onorata società* di Riccardo Pazzaglia, *Gli incensurati* di Francesco Giaculli, *Gli attendenti* di Giorgio Bianchi, *Le meraviglie di Aladino* di Henry Levin e Mario Bava, *Tuttofare offresi* di Maurizio Arena, *Se è martedì deve essere il Belgio* di Mel Stuart, *Cose di Cosa Nostra* di Steno, *Trastevere* di Fausto Tozzi, e via citando — fra tante prove che avrebbero bruciato un « attore » meno autentico, vien da riflettere affettuosamente su questo miracolo italiano non secondo a quello delle calzature negli anni cinquanta e del tondino negli anni sessanta. Un misterioso, furbissimo primattor giovane opportunamente invecchiatosi, con tutte le civetterie del caso

e — la bella voce atteggiata, il gusto parodistico in punta di pelle, il sorriso smagliante di una cromata dentatura — il quale, non si dice senza riflettere, ma, anzi, riflettendo da par suo e con istintiva onestà di prestazioni, ci lascia due o tre straordinari documenti d'epoca da conservare nelle apposite Cineteche d'Alessandria (ove esistano e si possano salvare gli incunaboli cinematografi da incurie, indifferenze, cinismi, distruzioni e lacerazioni varie) ed al fianco di quelli una disordinatissima, spappolatissima, assurda e pur affascinante galleria di personaggi disordinatissimi, spappolatissimi, assurdi. E (spesso) affascinanti. Che poi, in fondo, a pensarlo non ci sia soltanto chi scrive queste note marginali, lo ricordano i puntuali esiti del ciclo televisivo dedicatogli in morte e presentato da Marcello Clemente. I film son quelli che fu possibile radunare, dando immagini della sua probità di regista e della sua versatilità d'attore [1]. Puntualmente il pubblico, l'immenso pubblico televisivo formato da un disarmonico insieme di milioni e milioni di persone, sorta di vertiginoso « spaccato » d'Italia radunata quasi a metà, a volte, dinnanzi ai teleschermi, rispose, in fondo, nello stesso modo in cui aveva risposto il grande pubblico cinematografico anni prima, quando la televisione da noi non esisteva o trainava « platee » più ridotte. Più tiepidamente di fronte ai film del regista « maggiore », con affetto egualmente esplosivo di fronte a quelli del regista « minore » o dell'attore, soprattutto se apertamente farsesco o brillante. Tipico l'assenso entusiasta (indice di gradimento: 81, cioè altissimo) per il più fastosamente « impuro » dei suoi film di disimpegno reale e di impegno apparente, *La ciociara*, con quella sua furbissima mescolanza di concitazione materno-pupulista e di moravismo in confezione Loren.

Un risultato, prevedibile, certo, già in base al solo buon senso. E doverosamente irritante, si presume, per chi ha memoria e devozione autorevoli e burocraticamente agiografiche soltanto per il De Sica « maggiore ».

Ma a lui sarebbe veramente dispiaciuto?

Guido Gerosa/Furono delle antenne

Il problema critico di De Sica fu posto, con esasperazione provocatoria, da Cesare Pavese, allorché questi, interrogato alla radio sulle sue predilezioni letterarie e dopo aver citato Erodoto e Platone, Shakespeare e

[1] Si riportano qui, per comodità ed informazione del lettore, i titoli dei film programmati, gli indici di ascolto (calcolati in milioni di spettatori) e di gradimento, così come sono stati rilevati dal Servizio Opinioni della Rai. Si precisa, ancora, che tutti i film sono stati programmati il mercoledì sul Secondo Programma, eccezion fatta per *Il generale Della Rovere* trasmesso sul Programma Nazionale: 26 marzo 1975 *Il signor Max* ind. asc.: 20,1 - ind. gr.: 71; 2 aprile 1975 *Teresa Venerdì* ascolto non rilevato - gr.: 75; 9 aprile 1975 *I bambini ci guardano* asc.: 14,3 - gr.: 78; 16 aprile 1975 *Miracolo a Milano* asc.: 20,04 - gr.: 67; 21 aprile 1975 *Il generale della Rovere* asc.: 22,5 - gr.: 74; 30 aprile 1975 *Umberto D* asc.: 16,1 - gr.: 67; 7 maggio 1975 *Il medico e lo stregone* asc.: 18,7 - gr.: 76; 14 maggio 1975 *La ciociara* asc.: 19,8 - gr.: 81; 21 maggio *1975 I due marescialli* asc.: 20,4 - gr.: 78; 28 maggio 1975 *Sciuscià* asc.: 15,9 - gradim. non rilevato.

Vico, concluse con un paradosso, quasi con uno sberleffo: « Resterebbero i viventi, gli italiani viventi, ma a che scopo farsi degli amici interessati e dei nemici? Meglio evitare il trabocchetto e dichiarare — del resto secondo verità — che per Pavese il maggior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio De Sica ».

Come spesso gli accadeva, Pavese aveva avviluppato nella carta stagnola della boutade un preciso giudizio critico. Ed è proprio da esso che bisogna prendere le mosse oggi per riaprire il discorso critico sull'opera di De Sica-Zavattini (fin dagli anni cinquanta è stato dimostrato in modo esauriente che, per le opere comuni, è arbitrario operare dei « distinguo » sulla personalità di questi due autori). De Sica-Zavattini sono i creatori che interpretano perfettamente, portandolo alle estreme conseguenze, il clima di un tempo e di una scuola: cioè il dopoguerra e il neorealismo, sia letterario che cinematografico, dell'immediato dopoguerra, inteso come trasfigurazione stilistica della cronaca, personaggi presi dalla vita e sospesi a mezz'aria sul tessuto fantastico dell'intreccio, desiderio di coinvolgere tutti i detriti dell'esperienza quotidiana in una sintesi globale di tipo artistico. Questa atmosfera e tendenza raggiungono l'espressione più pregnante nell'opera dei nostri due autori, tanto che essi hanno potuto essere assunti a « interpreti di una generazione », a preferenza di altri artisti sicuramente più profondi sul piano teorico e più suggestivi sul piano stilistico-narrativo, come lo stesso Pavese, Vittorini, Visconti o anche Rossellini. Quando il critico francese André Bazin, in un saggio del 1953 ancora oggi assai stimolante, saluta in De Sica « forse il più grande regista italiano » dell'epoca, ha probabilmente ragione: non perché De Sica fosse obiettivamente « più grande » dei suddetti, ma perché in lui la poetica del neorealismo aveva raggiunto una dimensione più vasta e problematica: per cui *Ladri di biciclette*, *Umberto D.* e persino *Sciuscià* oggi riassumono quel periodo storico più che non *La terra trema* o *Paisà*, che pure sono opere artisticamente più riuscite. Anzi, quando il discorso critico si sarà approfondito, arriveremo probabilmente a dire che *Ladri di biciclette* rimane il film più emblematico di quel periodo per i suoi difetti più che per i suoi pregi; e che De Sica, se non è il più grande artista del suo tempo, è quello che ha sentito meglio i fermenti di esso. Ed è quello che penso volesse significare Pavese.

Cerchiamo, nei limiti di una breve nota, di giustificare queste osservazioni. Ciò che rende altamente originale l'ispirazione di De Sica e Zavattini è che essi si propongono di restituire, nella loro opera, la realtà esattamente per quella che è. Una realtà di piccoli gesti quotidiani, non epica né mitizzata, fatta di minute verità immediate, senza una ricerca profonda delle ragioni o delle cause, con una tendenza a far coincidere il tempo del racconto cinematografico con il tempo reale, con l'accenno a un ripensamento di esperimenti da « cinema-occhio », volti a una descrizione oggettiva e impersonale. Negli anni in cui vedemmo per la prima volta quei film, ci sfuggì spesso la radicale diverstià tra il cinema di De Sica e Zavattini da un lato, e quello di Visconti e Rossellini dall'altro. Murato in una altera solitudine di artista aristocratico, intriso di un forte senso teatrale della realtà, Visconti interpretava i guai di una famiglia di pescatori siciliani secondo schemi di tragedia greca. Era un classico del realismo, non un neorealista. I suoi film furono l'espressione più profonda dell'epoca, ma stavano già « fuori » dell'epoca. Rossellini, dal

canto suo, aveva legato la sua poetica realista prima a uno schema di narrativa romanzesca (*Roma città aperta* è un superbo melodramma dell'immensa passione civile), poi di narrativa e episodi con influssi della narrativa americana (*Paisà*). Lo stesso suo film più alto, *Germania anno zero*, è il poema di una solitudine interpretata più nel senso di una narrativa psicologica persino alla Musil (« I turbamenti del giovane Törless ») che di una ricerca naturalistica.
I più impegnati in una ricerca di tipo neorealista com'era intesa in quegli anni anche nella narrativa erano invece — e oggi ce ne rendiamo conto pienamente — De Sica e Zavattini. Perché essi non si occupavano d'inquadrare le loro storie in categorie narrative, non inseguivano una cifra stilistica. Il loro problema era invece quello di inseguire un uomo, un personaggio (ma più « un essere » che « un personaggio ») lungo una scheggia della sua esistenza; per poi abbandonarlo senza chiedersi né preoccuparsi di sapere da dove fosse venuto o dove fosse andato.
Zavattini spiegò in quegli anni, con assoluta coerenza, che il suo sogno era quello di filmare senza montaggio novanta minuti della vita di un uomo. Era la poetica di un neorealismo totale, per molti versi anticipatrice: se si pensa alle recentissime esperienze di videotape, a un film come *Anna*, in cui la preoccupazione del regista è appunto solo quella di prestare un occhio alla realtà, di seguire i sussulti dell'esistenza senza partecipare né intervenire, si vede quanto De Sica e Zavattini fossero precursori. *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* vorrebbero essere proprio questo: seguire la vita di un uomo per un tratto, senza partecipare né intervenire. Lo stesso non può certo dirsi de *La terra trema*, e tanto meno di *Senso*, dove siamo ancora di fronte al grande artista romantico ed ottocentesco: vero « deux ex machina » che si cala prepotentemente nelle vite dei suoi personaggi e li muove con la prepotenza di un burattinaio; e nemmeno di *Paisà*, dove l'ingranaggio documentario rivela però un « punto di vista » e la scelta di forme narrative perfettamente scandite.
Bazin intuì la peculiarità di De Sica quando disse che « il meraviglioso paradosso estetico di questo film (*Ladri di biciclette*) consiste in ciò, che esso ha il rigore di una tragedia e che tuttavia nulla vi accade *se non per caso* ». La sottolineatura è mia: il « se non per caso » definisce la poetica di Zavattini-De Sica, il fatto cioè che essi hanno assunto a loro materia la vita di un uomo e che, dal momento in cui hanno cominciato a osservarla, questa scorre a suo piacimento, « a caso », davanti alla macchina da presa, senza che l'artista intervenga a modificarne la logica e senza che esprima un giudizio su di essa. In questo senso, il cinema di De Sica incarna perfettamente il momento storico che lo tenne a battesimo, perché nei risultati migliori esso è puro documento, fluisce secondo il ritmo stesso della vita, allo stesso modo che il fiume Po di Zavattini continua a fluire da sempre secondo il suo corso e per questo non è né buono né cattivo. Probabilmente De Sica voleva significare questo allorché si rifiutava di lasciar annettere significati ideologici alla sua opera. Egli protestò contro il parallelismo che un critico aveva istituito tra *Ladri di biciclette* e l'opera di Kafka interpretando la sventura dell'operaio Ricci allo stesso modo della oscura condanna esistenziale che grava su Joseph K. ne « Il processo ». De Sica replicò che non era vero: l'alienazione del suo eroe era sociale e non metafisica. In realtà io mi sentirei di dire oggi che non era neppure sociale. Ricci è « l'essere » a misura della poetica di Zavattini: un tale al quale per novanta

minuti accade una serie di guai, provocati dal guaio originario della sottrazione della bicicletta, e che viene osservato nella sua reazione a queste calamità, senza che da tale cronaca scaturisca alcun giudizio, se si eccettua forse un generico « affetto » dell'artista per il personaggio. La denuncia alla società, che qualcuno all'epoca volle leggere nel film, non esiste. Esiste solo la cronaca disperata di una giornata di malesseri di un personaggio al quale è capitato un contrattempo più grosso di lui. Ma la stessa ribellione finale di Ricci rimane episodica, frustrata, un astratto furore. E' la disperazione che sorge « quando c'è solo ingiustizia e nessuna rivolta » (Brecht).
Proprio per questa sua « neutralità » — anche se il concetto può apparire paradossale —, il cinema di De Sica ci appare ora il più emblematico del suo tempo: in quanto esso rappresenta l'inerzia della società italiana subito dopo il fascismo, l'assillo di una infinità di domande e il mutismo di nessuna risposta, l'ansia di fermare puntigliosamente ogni minuto della vita degli uomini e la riluttanza, il timore a estrarne un significato; la finezza dell'analisi e la carenza della sintesi. Non a caso i momenti più splendidi del cinema di De Sica sono quelli in cui non accade niente: la camminata di Ricci e del figlio Bruno dopo il loro litigio, in *Ladri di biciclette*; il risveglio della servetta, che sa di portare una nuova vita dentro di sé e la scopre nel ritmo mutato dei gesti quotidiani, o l'affanno del pensionato che paventa d'essere malato, in *Umberto D.* Fa le sue prove qui una narrativa minuziosa e scrupolosamente neutra, un obiettivo — microscopio — scandaglio. E' un tipo di cinema indubbiamente nuovo, da cui si svolgeranno le esperienze di Antonioni, che però sulla neutralità-passività di De Sica-Zavattini — i novanta minuti di vita di un uomo osservati in devoto silenzio — inserirà una terribile e torturata problematica esistenziale. Ma certo Antonioni deriva idealmente più dalle esperienze di De Sica e Zavattini che da quelle di Visconti o Rossellini. Zavattini disse ad André Bazin una cosa assai illuminante: « Io sono come un pittore davanti a un prato, che si domanda da quale filo d'erba cominciare ». Qui la descrizione della sua poetica era quasi perfetta: in realtà, il problema era quello di raccontare « la vita » di un filo d'erba per novanta minuti. E Zavattini non si spinse a dire quella che era la conseguenza logica del suo approccio: che cioè egli avrebbe potuto cominciare « da qualsiasi » filo d'erba.
Io credo dunque che il problema critico di De Sica vada riaperto in questo senso: di riesaminare il suo come un cinema di « scoperta dei fili d'erba », di registrazione naturalistica ma non per questo meno sorprendente della realtà. « Si tratta di dare alla vita dell'uomo la sua importanza storica ogni minuto », diceva Zavattini. E infatti le opere più riuscite sue e di De Sica sono *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*, in cui a ogni minuto della vita dell'operaio e del pensionato viene dato il suo peso di avvenimento, così da trasfigurarlo in momento simbolico. Laddove negli altri film, come *Miracolo a Milano* o *Stazione Termini*, entrano convenzioni teatrali o romanzesche o filosofiche, per cui il cinema di De Sica e Zavattini si appanna immediatamente e lo si vede sottoposto a un processo quasi di avvizzimento. La loro poetica raggiunge dei risultati espressivi solo quando si mantiene nel significato originario di « rivelazione » delle cose: « Si dovrebbero analizzare le cose davanti a noi servendosi del cinema come di una lampada » (Zavattini). Il valore del loro cinema si definisce nella misura in cui non tradisce questa « este-

tica della lampada »; l'aspetto di quei film che più affascina è la loro ingenuità, la loro « necessità », quasi si fossero fatti « da soli ». Ma naturalmente anche l'ingenuità richiede una spiegazione. Dice un personaggio di Henry James: « L'ingenuità in arte ha il valore dello zero in un numero: dipende dalla cifra a cui è unito ».
E infatti il cinema di De Sica e Zavattini scivolò proprio sull'« ingenuità ». Allorché essi si trovarono a dover dare il valore « allo zero », fraintesero, e scaddero nel simbolico, nell'enfatico, nel sentimentale, nel pretenzioso, nel bozzettistico. Fino al loro divorzio come autori e all'afasia delle ultime opere di De Sica da solo. Ma in fondo non si trattava di una crisi solo personale: si ripeteva, nella loro parabola di artisti individuali, la grande crisi della letteratura e della narrativa neorealista, che aveva espresso una dimensione lirica e mitica in Vittorini, ma che era finita proprio perché non aveva saputo sublimarsi in una visione coerente e comprensiva di una società e di un mondo. Né la colpa era soltanto sua. Non è un caso che il tramonto e il crollo della cultura neorealista nella letteratura e nel cinema coincidano con la restaurazione politica in Italia e con il declino della vita nazionale per un decennio. O forse per un ventennio, il secondo di silenzio dell'arte e della coscienza civile in Italia durante un secolo.
Il discorso andrebbe sviluppato molto più a fondo. Ma per ora la mia impressione è che De Sica e Zavattini valsero, più che come grandi artisti, come « profeti », come « lampade » nell'accezione zavattiniana. Furono delle antenne: gli anticipatori di una cultura, i preparatori di una sensibilità. La loro opera rappresentò, fra le cadute e le incomprensioni, l'inizio di un'accelerazione fantastica della realtà, l'esplorazione di strade rimaste sino allora ignorate al nostro cinema. Visconti, forse il più grande artista di quegli anni, era però ancora, e lo dimostrò sempre più col passare del tempo e dei film, un ottocentesco. La sequenza della « favola del re di corona » ne *La terra trema*, in cui una giovane popolana attraverso il racconto di una fiaba fatto a una bambina si trasfigura e diventa bella come una dea, è uno squarcio stupendo di realismo, ma nel senso incantato dei grandi russi, di Mann, di Verga. Il risveglio della servetta in *Umberto D.* è, invece, realismo novecentesco: l'inizio di una sensibilità frantumata e frastornata, impressionistica, confusamente aggressiva. Certe soluzioni modernissime di Antonioni si apparentano più a questi squarci che a Rossellini o Visconti.
Il paradosso è che Visconti, artista di raffinatissima cultura novecentesca, appartiene però all'Ottocento; mentre De Sica, il menestrello napoletano, il Di Giacomo dal sorriso cinematografico, l'idolo della piccola borghesia italiana, era però artista contemporaneo e preparava le esperienze più avventurose e solitarie del nostro cinema. Negli altri, e soprattutto in Visconti, ci senti la perfezione classica della forma conchiusa in se stessa. De Sica era invece « aperto », aveva assimilato (specie in *Umberto D.*) addirittura il « rallentato » vittoriniano, un tipo di ritmo che, secondo Sergio Solmi, costituisce « una fonte di prospettive impensate e d'imprevedute disarticolazioni della realtà ».
La conclusione provvisoria è che De Sica e Zavattini riuscirono a esprimere il loro tempo in tutto ciò ch'esso aveva di sperimentale, di avanguardistico, di labile, di velleitario, di fantasticheria, di ricerca. Io non penso che *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* siano i film più belli del periodo, ma che sono probabilmente i più significativi. Quelli che prepararono

la transizione al nuovo cinema: « Trassero dalla confusione la chiarezza ». Il limite di De Sica e Zavattini fu che si lasciarono traviare presto dall'ambiguità di fondo racchiusa nel loro esperimento. Già Bazin li aveva messi in guardia dai pericoli della eloquenza poetica e del lirismo. Quando si poneva con distacco di fronte ai novanta minuti « storici » della vita di un uomo, quando si chiedeva da quale filo d'erba cominciare a dipingere il prato, De Sica « faceva poesia ». Quando se la pose come fine programmatico, non fece più nulla. Alfred Kazin, il grande critico americano, ha dato una definizione lapidaria dei narratori americani di rottura che tracciarono il ritratto della nuova società dopo la crisi del '29: « cercavano più l'espressione che il sollievo ». De Sica e Zavattini bisogna dire invece che, dopo la prima fondamentale urgenza della poesia, deviarono nel senso dell'oratoria, dell'effusione sentimentale, del compiacimento populistico, della letteratura e della falsa filosofia. Finirono per cercare più il sollievo che l'espressione. Rimane però il fatto che, nei due o tre film degli anni d'oro, essi ebbero la fortuna di saper riflettere in modo assoluto la ricerca e il significato della nostra arte dopo la guerra: in questo senso, il loro problema critico va riaperto, perché spiega tutto il cinema, e non solo il cinema, degli anni cruciali millenovecentoquaranta-sessanta.

Antonio Ghirelli/Sorridente metronomo

La presenza di Vittorio De Sica, uomo di teatro e di cinema, attore e regista, ha scandito la storia sentimentale e non solo sentimentale della nostra generazione, quella nata a cavallo degli anni venti. In qualche misura, si riflette nella sua stupefacente maturazione da interprete brillante ad umanissimo « miseur en scène », la nostra evoluzione dal distratto consenso al regime di Mussolini alla lotta consapevole contro tutti i fantasmi totalitari, che è poi la storia di una lenta, graduale, sofferta mutazione psicologica e sociale della piccola borghesia nel contesto di un paese che cambia, che si dà un apparato produttivo moderno, che diventa europeo. Nell'artista come nel ceto sociale, l'evoluzione è faticosa ed incerta, parte da una condizione di sottosviluppo patetico, si spiega con difficoltà tra la nostalgia di un impossibile passato provinciale, contadino, e la tentazione di un cosmopolitismo aggressivo, conosciuto di accatto attraverso letture estemporanee, esperienze saltuarie, incontri casuali. E' un procedimento ambiguo, nell'uno come nell'altro caso, non già per malizia ma per debolezza intrinseca di strutture a cui, d'altro canto, rimedia splendidamente l'istinto vitale, un'esistenziale capacità di intuire dove va la storia e di inserirvi la propria individuale o collettiva vicenda col tempo e nel modo giusto, diciamo — alla Manfredi — per grazia ricevuta.
Lo sviluppo dell'arte e della personalità di De Sica ci aiuta anche a capire quanto sia importante, e al tempo stesso quante remore produca, la vocazione sentimentale da cui siamo posseduti noi piccoli borghesi italiani, e specialmente meridionali, quanto sia poetica ed insieme funesta la nostra attitudine a rassegnarci, a perdonare, a sorridere o, come

diceva Stuart Mill, ad essere sempre un poco del parere del nostro avversario. De Sica comincia fortunosamente a intraprendere in palcoscenico la carriera dell'amoroso, sotto la guida amorevole di Giuditta Rissone, ed approda inizialmente all'allegria quasi farsesca delle riviste di Mattoli, offrendo nel contempo prove di un naturale talento in qualche film commerciale e poi in quelli più felici di Mario Camerini, in una versione italiana o se si preferisce italo-napoletana del grande Clair. La tragica guerra fascista provoca, tuttavia, uno scatto violento nella sensibilità dell'artista che ha già qualche capello brizzolato quando scopre che può mettersi, indifferentemente, dinanzi e dietro la macchina da presa, anzi che sa trovare nella regia un impegno più serio, come se tanti anni di recitazione gli avessero insegnato ad osservare e a capire la vita infinitamente meglio di quanto non sia riuscito a tanti suoi prestigiosi ma superficiali compagni d'arte, fermi ad una concezione convenzionale della società e dei rapporti umani.
Da *Ladri di biciclette* al *Giardino dei Finzi Contini*, passando attraverso capolavori come *Sciuscià*, *L'oro di Napoli*, *La ciociara*, il maestro impara a chinarsi sulla tragedia di vivere con la trepidazione, l'amore, la pietà sorridente del poeta. Non c'è ideologia come non c'è pregiudizio che gli siano di impaccio; il suo realismo è solo un modo candido e dolce di calarsi nel reale, in mezzo alle creature del mondo che lo circonda e che egli si rifiuta di giudicare e di condannare. Il candore non toglie a questo splendido napoletano neppure un'oncia della malizia e della furberia che i secoli gli hanno trasfuso nel sangue; la sua dolcezza non rifiuta l'impatto con gli aspetti più crudeli della cronaca contemporanea: in questo senso, ricorderemo finché avremo respiro il bambino che gioca a carte con il nobile decaduto e testardo del libro di Marotta, o i poliziotti fascisti in borghese del libro di Bassani. La levità, il pudore della rappresentazione sono di qualità altissima; ogni volgarità, ogni demagogia, appaiono lontane come una contrada straniera degli antipodi.
Contemporaneamente, per un curioso ma non certo inspiegabile riflusso, De Sica torna a recitare questa volta sugli schermi, seguendo il cammino inverso. Dove il regista è intransigente e raffinato, l'attore è arrendevole e corrivo. Dove il regista scava in profondità, l'attore resta alla superficie, cede alla moda, insegue il successo commerciale più smaccato. Anche qui, il piccolo borghese meridionale riconosce nell'artista se stesso, la propria insicurezza, la propria costante e convulsa crisi di identità, la passione del gioco, la superstizione del colpo di fortuna. « Umano sei, non giusto », ammoniva il Parini: e che diavolo importa di fronte all'irrefutabile ragione della vita? La coerenza sta nella fedeltà alla propria natura, non ad un modello astratto. Si ride, si piange, si ama, si pecca. E intanto il fiume di simpatia continua a scorrere dall'artista al pubblico: agli strati più alti, arriva il regista; ai più modesti, ai fruitori del controrealismo e della commedia all'italiana, parla l'attore. C'è un contrappunto sbalorditivo fra l'autore premiato nei grandi festival e l'interprete che furoreggia nelle seconde visioni, in provincia, tra gli umili. I casinò inghiottono la fortuna di De Sica, lasciandolo imperturbabile da quel grande giocatore che è; ma i cattivi film girati come avvocato trombone o come bonario maresciallo non sfiorano neppure lo scrittore che continua a narrare per immagini la storia più vera del suo paese, conservando nel sodalizio con Zavattini la fedeltà ad un universo fantastico la cui misura più alta, probabilmente, rimarrà quella del *Miracolo a Milano.*

Quando De Sica ci lascerà, scomparendo col garbo e il buon gusto di sempre, sentiremo di aver perduto con lui una presenza insostituibile, come un sorridente metronomo che abbia scandito il tempo migliore della nostra avventura quotidiana.

Giovanni Grazzini/Un'immagine paterna

Interprete felicemente spontaneo di un popolo di commedianti e insieme, nei suoi momenti migliori, gran signore dello schermo, De Sica ebbe il dono di racchiudere in sé le virtù d'un paese tollerante, intelligente, gaio, col cuore in mano, e di custodire con grazia la misura d'un vivere che talvolta tocca la poesia. Lascio volentieri ai critici dotti, agli storici severi il compito di analizzarne l'opera: la loro fatica è necessaria, perché non tutto De Sica merita lode. A me basta ricordare che per oltre cinquant'anni egli è stato legato al mondo dello spettacolo, e che la sua assenza ci duole come quella d'un'immagine paterna. Il suo largo, bianco sorriso, era una promessa di serenità; la sua voce, una carezza affettuosa. So benissimo che questi non sono argomenti critici, ma so anche che guardandomi attorno, pensando ai superstiti, non ritrovo in nessuno, fra i registi e gli attori, il suo sospiro di osservatore pietoso, il suo slancio alla fratellanza e alla giustizia, il suo senso dell'humour, il suo tocco galante. Trovo registi più scaltri e più colti, e attori più nevrotici, non più ricchi di umanità.
Ripensando a De Sica, non dimentico gli anni in cui smilzo, con i capelli tirati alla brillantina, la parola facile e il gesto garbato, pronto a intonare una canzonetta e a far scivolare un languido sguardo, egli era l'amoroso brillante che si muoveva con « charme » sulla tastiera comico-sentimentale. Nel repertorio leggero caro alla piccola borghesia egli è stato il rubacuori più amabile. Ma fu negli anni della guerra che De Sica maturò una coscienza insospettata e acquistò un senso del dolore che rese più penetrante il suo occhio. Bisogna fare molta attenzione a *I bambini ci guardano* e a *Porta del cielo*, al loro rifiuto di quanto di falso e melenso fosse nella vita e nel cinema. Nel decennio 1943-1953 De Sica indicò, senza nessun'altra consapevolezza che non fosse quella spontanea dell'artista, le linee d'un cinema e d'una cultura che avesse a pilastro e sorgente di poesia l'autenticità degli affetti e dei gesti, a garanzia di universalità la pietà per gli umili, a caposaldo di lirismo il fantastico che scorre nel quotidiano. Il cinema di De Sica fu allora un intenso scavo nel dolore di vivere, e una vibrante polemica politico-sociale. Non a caso fu accusato di rendere un cattivo servizio alla patria, e notabili democristiani lo osteggiarono, quando invece riportava l'Italia nel coro di un mondo che cerca nella sofferenza dei poveri, e non nel mito della potenza e del successo, il nodo della storia. Il suo schierarsi dalla parte degli offesi ebbe il senso di un messaggio d'amore e di un monito sottinteso, tanto più persuasivi quanto erano immediati, semplici, diretti alle grandi platee, senza cerebralismi né magniloquenze tribunizie, e all'occorrenza venati di un sorriso saggio e antico. Dopo di allora De Sica

ebbe come sappiamo alti e bassi, ma non perse mai di vista il traguardo d'uno spettacolo che equilibrasse lacrime e sorrisi, respingesse i moralismi e addolcisse le brutture della vita. Nei suoi personaggi espansivi e trafficoni, nel sapore colorito delle sue scene, nel suo gusto della vita come rappresentazione vivace e sentimentale, fu spesso più verità e storia italiana che in autori più acuti ma freddi, più intellettuali ma contorti. La « facilità » di De Sica, addebitatagli da chi respinge come pensatori elementari quanti non condividono i loro nobili strazi, non fu quasi mai superficialità né patetico gioco: fu una risposta, anche ironica, a quanti celebrano, col difficile e l'astruso, la propria incapacità di sposare il cuore alla mente e di sfiorare l'altezza dei semplici. L'eredità che De Sica ci ha lasciato — fedeltà al vero della vita, anche se la vita è imperfetta; speranza nell'uomo e nella storia; fiducia nel sorriso — mi sembra tale da segnarne a lettere grandi il nome negli annali del cinema e di chi ebbe la ventura di divertirsi e commuoversi ai suoi film.

Alfredo Guarini/Grande attore in potenza

Conobbi Vittorio De Sica circa cinquant'anni fa a Genova in un caffè sotto i portici dell'Accademia. Stavo conversando con due attori miei amici: Filippo Scelzo, che era stato mio compagno di scuola, e Renato Cialente (ambedue recitavano al Teatro Margherita), quando entrò nel bar un giovane smilzo dall'aria trasognata. Il giovane salutò timidamente i miei due amici. « E' il nostro "amoroso" », mi disse Cialente nel presentarmelo e aggiunse con lieve ironia: « Il rag. De Sica vuole diventare un grande attore! ».
La frase di Cialente mi rimase impressa. Rividi saltuariamente Vittorio De Sica (allora seguivo molto il teatro di prosa) e constatai che effettivamente nessun giovane attore in quel periodo si dava da fare come lui. Voleva arrivare e in fretta. Raggiunse un notevole successo con la Compagnia Za-Bum di Mattoli ma il suo sogno di diventare il « grande » attore del teatro italiano rimase allo stato di desiderio. Il cinema cominciò ad occuparsi di lui e Vittorio De Sica non tardò a diventare uno degli attori beniamini del pubblico cinematografico italiano.
All'inizio del cinema sonoro io mi ero trasferito a Parigi dove lavoravo come documentarista e aiuto regista. Ritornato in Italia nel 1934 incontrai De Sica alla Cines. Parlammo a lungo del suo e del mio lavoro. Nel nostro colloquio ritornò il ricordo della frase di Cialente che Vittorio commentò amaramente dicendomi: « Non solo non ho avuto il tempo di diventare un grande attore ma non riesco ad uscire dalla morta gora di questo cinema senza orizzonti ». Evidentemente Vittorio De Sica, malgrado i suoi successi di attore brillante nel cinema nostrano, non era soddisfatto. Si dimostrò molto interessato al film che avevo in progetto (*Passaporto rosso*) e lo definì un film contro-corrente al quale avrebbe partecipato volentieri se il suo « cliché » di attore brillante non glielo avesse impedito.

Qualche anno dopo ci ritrovammo insieme nei teatri di posa romani, tutti e due in veste di registi. Lavoravamo per la stessa Casa Cinematografica, gli Artisti Associati di Vincenzo Genesi; io giravo *Senza cielo*, un film d'avventura di ispirazione hollywoodiana e Vittorio dirigeva *Maddalena zero in condotta*, tratto da un soggetto ungherese, sceneggiato da Waida e Topel con dialoghi di Aldo De Benedetti e Sergio Pugliese. De Sica non era contento, i produttori cinematografici non lo volevano più come attore ma lo « vedevano » regista sulla scia di Mario Camerini. Ancora telefoni bianchi o soggetti ungheresi per un De Sica ormai insofferente che avrebbe voluto accanto a sé l'intera cultura italiana. Era un po' geloso (e me lo disse) perché per il mio film avevo ottenuto la collaborazione per la sceneggiatura degli Autori Associati, una cooperativa che comprendeva Cesare Zavattini, Guido Piovene, Alberto Moravia ed altri scrittori italiani. A mia volta gli feci i complimenti perché, vedendolo dirigere i suoi attori, ero rimasto colpito dal dono che Vittorio aveva di manifestare fisicamente, con i suoi gesti e con le sue parole e con un suo sguardo quello che voleva che l'attore esprimesse. Questa capacità di De Sica di far recitare attori presi dalla strada e di far passare per interpreti attori e attrici mediocri è la qualità maggiore di De Sica regista.

Con la guerra naturalmente il cinema italiano si dovette ridimensionare fino a cessare completamente la sua attività romana. Vittorio De Sica lavorò saltuariamente come tutti noi, lo rividi dopo la liberazione di Roma e mi parlò dei suoi progetti di ritorno al teatro e mi propose di continuare, sotto la sua direzione, l'esperimento della Compagnia teatrale che avevo formato e che avevo agito con grande successo al teatro Valle di Roma con Isa Miranda prima attrice. Il direttore della Compagnia Gualtiero Tumiati mi aveva chiesto di sostituirlo per ragioni di salute e De Sica si offrì come attore e regista. Accettai la proposta di Vittorio e la Compagnia De Sica-Miranda debuttò al Teatro Quirino di Roma con pieno successo di critica e di pubblico, continuò a Napoli e provincia riportando il teatro di prosa nel Mezzogiorno devastato dalla guerra. Vittorio mi aveva promesso che avrebbe messo in scena Ibsen e Pirandello, era convinto che tanto lui quanto Miranda avrebbero potuto finalmente dare vita ad una grande Compagnia teatrale.

Invece, ancora una volta, De Sica abbandonò il teatro per il cinema. Riprese a lavorare come regista cinematografico, in tale veste lo rividi all'Enic, dove io nel frattempo ero stato nominato vice presidente responsabile della produzione e del noleggio. Per l'Enic Vittorio De Sica realizzò *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*. Furono i migliori anni della mia vita cinematografica e segnarono la definitiva affermazione di Vittorio De Sica come regista.

In venticinque anni il rag. Vittorio De Sica, aspirante grande attore, aveva fatto di tutto senza riuscire ad affermarsi « grande attore », ma in compenso era diventato uno dei più celebri registi del mondo. Egli diventò un grande regista perché incontrò sulla sua strada uomini come Cesare Zavattini, ma anche perché seppe trasformare tanti esordienti in grandi attori, realizzando così il suo sogno di gioventù, mettendo generosamente a disposizione di altri tutte le sue stupende qualità di interprete. L'esempio più alto di questo attore regista è il film *Umberto D.*, che è un capolavoro non soltanto per la limpida sceneggiatura di Zavattini, ma per la grandissima interpretazione del personaggio princi-

pale da parte di un non attore. Altro grande esempio delle sue immense qualità di dirigere gli attori è l'interpretazione di Sofia Loren nel film *La ciociara*.
Non vorrei che la mia tesi e cioè che De Sica fu soltanto un grande attore in potenza sembrasse irriverente. Non lo è e non lo era nemmeno per Vittorio perché ricordo di averne parlato con lui mentre lavorava con me nel film *I colpevoli* e lo trovai più che consenziente.

Nedo Ivaldi/Così, con semplicità

Lo racconta De Sica stesso: « ... una notte Zavattini mi telefona e mi dice di aver letto un libro molto bello, "Ladri di biciclette" di Luigi Bartolini; e che il libro gli ha ispirato una storia per me. Il giorno dopo leggo la prima stesura della storia. » Così, con semplicità, nacque un capolavoro che ha fatto scrivere fiumi d'inchiostro e ha concorso a richiamare l'attenzione del mondo intero sulla nostra cinematografia. Se vogliamo, il segreto di tanto successo sta nella semplicità e nella universalità di un soggetto, come semplici e universali sono i soggetti di altri capolavori: da *La corazzata Potiemkin* a *L'uomo di Aran*, da *Tabù* a uno qualunque dei film di Chaplin. De Sica e Zavattini seppero cogliere il momento migliore per trasferire sullo schermo sentimenti e passioni che erano di tutti, aggiungendovi il senso profondo di umanità che era, ed è rimasta fino all'ultimo, la caratteristica peculiare di quella singolare coppia di sceneggiatore e regista.
« Il mio scopo — così ha scritto De Sica — è di rintracciare il drammatico nelle situazioni quotidiane, il meraviglioso nella piccola cronaca, anzi nella piccolissima cronaca, considerata dai più come materia consunta ». Correva l'anno 1948, e gli italiani erano testimoni di grandi avvenimenti che avrebbero marcato in modo indelebile il loro avvenire: il 1° gennaio era entrata in vigore la Costituzione repubblicana, veniva abolita la pena di morte, il 2 gennaio moriva ad Alessandria d'Egitto quello scialbo protagonista che fu il re Vittorio Emanuele III, il 18 aprile la Democrazia cristiana conquistava la maggioranza assoluta, e nel luglio aveva luogo l'attentato a Togliatti. Il cinema italiano stentava a trovare un suo posto nelle normali programmazioni cinematografiche ove dominavano i film americani, parallelamente al senso diffuso d'insofferenza verso quei film, quelle storie che invitavano a meditare sulle miserie quotidiane, sui dolori e le sciagure dell'immediato passato o contemporanee. Eppure il film di De Sica-Zavattini trovò subito un suo pubblico che, magari, non era in grado di collocare l'opera in una casella ben chiara e definita dell'universo cinematografico di quegli anni, ma sentiva, sia pure confusamente, che quello era un dramma autentico, sofferto e al quale si partecipava prima col sentimento e poi con la ragione. La critica italiana, una volta tanto, non perdeva l'occasione per consacrare il successo del film che otteneva ben sei nastri d'argento (anno 1948-49): per il miglior film, la migliore regia, la migliore sceneggiatura, il miglior soggetto, la migliore fotografia, la migliore musica. La critica internazio-

nale, circa dieci anni dopo, collocava il film al secondo posto, « ex-aequo » con *La febbre dell'oro* di Chaplin, fra i migliori film di tutti i tempi (Exposition Universelle, Bruxelles 1958).
Meriti non minori vanno riconosciuti a Cesare Zavattini che con De Sica formò una delle coppie più affiatate e prolifiche del mondo del cinema. Sue sono quelle impennate di affettuoso umorismo che allargano l'eco di una situazione, di una battuta del dialogo, sull'onda di tante prove letterarie di cui sono testimonianza quei racconti brevissimi, di fulminante umorismo che caratterizzano le « novelle » zavattiniane. Umorismo e realismo, dunque, fusi in un amalgama perfetto con in più quell'amore per il personaggio che De Sica si portava dietro da anni e anni di recitazione; quella comunicatività fatta di simpatia e di bravura che il regista-attore sapeva trasfondere negli altri, massime nella direzione di attor giovani, bambini e ragazzi, così come aveva già dato tangibile prova ne *I bambini ci guardano* (1943) e in *Sciuscià* (1946). Ricordare De Sica, vuol dire ricordare soprattutto le sue opere di maggior impegno e, dunque, *Ladri di biciclette*, e poi, ad un livello non certo inferiore (alcuni lo considerano superiore) *Umberto D.*, un altro capolavoro modulato sul tema tristissimo e umanissimo della solitudine dei vecchi. Se qualcuno, allora, parlò di « miracolo De Sica », noi oggi ben comprendiamo che non di miracolo si doveva parlare, ma di promesse mantenute, di compiuta realizzazione di un mondo interiore, di perfetta fusione tra ispirazione e azione. Le migliori opere di De Sica restano a testimonianza di un fare artistico che senza grandi mezzi, bensì con l'uso accorto del « particolare », della battuta detta al momento giusto, del gesto spontaneo, sanno creare un clima, un'atmosfera, in una parola un mondo poetico di valore universale in cui tutti e ognuno si possono riconoscere.

Tullio Kezich/Lui e il suo doppio

Quando la mia generazione arrivò al cinema, nei circoli, sulle riviste o sui set, De Sica era già un mito. E' una prospettiva che ha rievocato molto bene Ettore Scola attraverso il personaggio di Satta Flores in *C'eravamo tanto amati*, quel trepido cinèfilo che passa senza accorgersene dall'adolescenza alla maturità continuando a idolatrare De Sica come un nume: da lontano, quasi con la paura di avvicinarlo, ancora folgorato dall'emozione dell'incontro giovanile con *Ladri di biciclette.* Del resto mi pare che Scola, dedicando il film a Vittorio De Sica, abbia implicitamente confessato di sentirsi anche lui turbato e commosso come Satta Flores, come tutti noi « birichini del neorealismo », di fronte alla cara immagine del Commendatore.
Se Rossellini è nostro padre, se Visconti è lo zio ricco, se Fellini è una specie di fratello maggiore, se Antonioni è il professore amico che fornisce una chiave per la visione del mondo, De Sica è qualcosa di diverso. Nel senso che lui c'era anche prima del neorealismo, ha accompagnato la nostra infanzia con le sue commedie, le sue macchiette e le sue canzoni: una presenza familiare, suadente, gradevole; e da un

momento all'altro (con *I bambini ci guardano,* straordinario, bellissimo film) si è rivelato l'artista capace di fare un bilancio straziante sulla crisi della borghesia, sul disfacimento dei falsi valori di un mondo che ci stava crollando intorno sotto i colpi della guerra. Ho un ricordo perfetto, quasi fisico, dell'emozione che mi diede più tardi *Sciuscià*; e alla prima di *Ladri di biciclette* piangevamo tutti. Come ci azzeccò Cesare Pavese a dichiarare, in quegli anni, che il miglior narratore italiano era Vittorio De Sica. Doveva essere proprio uno chansonnier, un divo del teatro leggero, a mostrare con semplicità che le barriere di classe non erano invalicabili, che il vero tesoro da scoprire stava dall'altra parte della montagna di roba studiata a scuola: artista naturale, profeta inconsapevole delle scienze dell'uomo, maestro. Di quelli che è una fortuna avere come contemporanei; e di quelli, sospetto e spero, che serviranno anche domani.

Dunque, da parte mia, un certo riserbo reverenziale per De Sica. Sul piano pratico: poca voglia di incontrarlo. Tanto più che la dimensione intellettuale del personaggio, quando tenta di passare dalla formulazione artistica a una qualche razionalizzazione, sembra mostrare la corda, svela le carenze della sua formazione, a tratti addirittura fa supporre in lui i detriti della pseudocultura che proprio i suoi film hanno contribuito a disgregare. Il De Sica delle dichiarazioni pubbliche, delle interviste giornalistiche, non assomiglia sempre al De Sica dei film. E, dopo la svolta restauratrice del '48, la figura stessa dell'attore, tornando con sempre maggiore frequenza sugli schermi, è quella di un maturo gagà, capace di riportare di colpo il calendario ai famigerati anni trenta. Personaggio d'obbligo del neorealismo rosa, De Sica ci sembra un altro dal lucido umanitarista dei suoi grandi film: l'emblema della borghesia che risorge, il ritratto del conservatore gaudente. Tranne quando l'ironia si accentua e queste figure piacevoli si colorano di un'improvvisa sgradevolezza, soprattutto se l'interprete rifà i tromboni conosciuti nella sua gioventù (pensiamo al fine dicitore di *Gran varietà*, una citazione di obbligo in ogni antologia di De Sica).

Abbiamo finito per incontrarlo, ogni tanto, ai festival, nelle assemblee del cinema, alle anteprime dei suoi film. Ma non credo di essere mai riuscito a superare l'interno rifiuto a ridurre De Sica alla stregua di un'altra persona, a banalizzarlo in un rapporto di vita pratica. Solo una volta, credo intorno al '58, mi capitò di passare con lui un pomeriggio e una serata. Facevo un'inchiesta sul cinema per un settimanale: erano i mesi in cui la crisi del momento si stava scongelando, Fellini preparava *La dolce vita*, Antonioni *L'avventura*. De Sica, che dopo l'insuccesso de *Il tetto* si era arroccato in un'imbarazzata routine, sentiva parlare di questi colleghi più giovani, dei loro progetti destinati a scuotere ancora una volta il torpore del cinema italiano, con una punta di invidia, forse; ma anche con sincera partecipazione, proprio in senso personale, sperando che se andava bene a loro si sarebbe riaperto un po' di credito anche per lui che aveva insegnato il cinema a tutti.

A cena, nella sua cerchia familiare, mi apparve un piccolo patriarca. Nessuna nota artistica o demoniaca, un padre di famiglia a tavola. Mi stavo segretamente rimproverando di aver accettato l'invito (era quello, ahimé, il nocciolo borghese del poeta populista di *Miracolo a Milano*?), quando ci trasferimmo davanti alla televisione. C'era una serata molto

piena, di cui ricordo esattamente il programma; ma certo non potrò mai riferirlo perché De Sica, dal fondo della sua poltrona, si abbandonò a tanti e tali commenti critici che gli interessati, se lo sapessero, ne soffrirebbero ancora oggi. Due cose mi colpirono soprattutto. La prima: il personaggio del De Sica uomo pubblico, vescovo benedicente armato di un eterno sorriso, era una maschera. In realtà non era bonario come voleva far sembrare: era un uomo ricco di intima drammaticità, di affetti e di ripulse. La seconda cosa è la più importante, quella per cui mi è sembrato che valesse la pena annotare questo ricordo. De Sica era un conoscitore perfetto del mestiere dello spettacolo: ogni aspetto degli shows televisivi, dall'atteggiamento degli attori al modo di porgere la battuta, dalla scenografia all'illuminazione, dal taglio dell'inquadratura al commento musicale, erano oggetto di commenti secchi e precisi, postille azzeccatissime, messe a punto implacabili. In tutto ciò De Sica rivelava anche una buona dose di umorismo aggressivo, che arrivava quasi allo scherno per colorarsi nel razzo finale di una battuta napoletana; ma soprattutto mostrava di aver messo a frutto i suoi quarant'anni (in quel momento) di mestiere sempre più scaltrito, di impatto con tutte le tecniche e i linguaggi dello spettacolo. De Sica non si limitava a guardare ciò che facevano gli attori sul video: rifaceva, derideva, correggeva, stimolava a migliorare come se la troupe fosse stata davanti a lui. Così mi apparve il maestro di *Umberto D.* in quella singolare serata del 1958: un borghese contraddetto da una sensibilità misteriosa, incarnato in un artigiano che nel suo mestiere non aveva certamente rivali.

Carlo Lizzani/Segnali nel buio

Quando ci si muove nel buio, a tentoni, alla ricerca di un punto di appoggio, di uno spiraglio di luce, si diventa sensibili ai segnali più tenui. E basta la crepa più sottile nelle superfici che ti circondano, per farti intuire vie d'uscita o punti di orientamento. Nel 1941, nell'universo dei telefoni bianchi e del cinema littorio, raccolsi i primi « segnali » che venivano dal pianeta De Sica attraverso *Teresa Venerdì*, e ne scrissi in questo modo: « [De Sica] si cala... nelle formule più rigide, e poi le fa aderire intorno alla propria persona, piano piano, in modo che non si incrinino, rigide come sono. Piuttosto che spezzare gli involucri in cui si avvolge egli spera di scioglierli, quasi fossero di cera, scaldandoli a poco a poco... Troppo, in *Teresa Venerdì*, è ancora affidato agli espedienti di quel mestiere che viene applicato ormai da anni a suscitare emozioni prevedute e predisposte. Come non basta a nascondere i ponti di fortuna usati nella struttura generale del racconto, la accalorata specificazione di alcuni tipi che non arrivano a giustificare solamente attraverso se stessi, in forza di caratteri — e quindi su un piano autonomo di umanità e di arte — tale struttura. Tuttavia un fatto non indifferente è che De Sica sia riuscito a far muovere con naturalezza vecchiette e bambine, sia riuscito a maneggiare del materiale grezzo, e, nell'esserci riuscito, ci abbia implicitamente dichiarato, oltre che una sua vena di

umanità, che peraltro non sarebbe del tutto scevra dai pericoli di un dolciastro impantanamento, la comprensione di una esigenza fondamentale del cinema e in particolare della recitazione cinematografica: il realismo ».

Anche per De Sica il debole segnale che partiva dalla terza pagina di « Roma Fascista » dovette divenire macroscopico ed eloquente. La mia critica in fondo era abbastanza severa, ma certo aveva individuato in quel suo film appena un poco diverso dai modelli correnti, il piccolo nucleo che dopo pochi anni, nel dopoguerra, sarebbe esploso.

Mi scrisse una lettera; voleva ringraziarmi e conoscermi. Esitai prima di telefonargli. Avevo paura che conoscendomi — avevo diciannove anni — mi ridimensionasse. D'altra parte si sapeva che la terza pagina di « Roma Fascista » stava scivolando in mano ad un gruppo di giovani « frondisti »,. Ci scrivevano Pandolfi, Del Guercio, Antonelli, Guerrieri e altri futuri « nomi » del dopoguerra. Io ero il più giovane del gruppo e ne dividevo il prestigio nascente fra un gruppo analogo a quello di « Cinema », del quale sarei entrato a far parte qualche mese più tardi. A Zavattini, già amico e collaboratore di De Sica (e già famoso, per suo conto, come scrittore) era arrivato, qualche settimana prima, un altro mio « segnale » abbastanza importante. Una lettera, che Cesare ancora serba con affetto, in cui gli scrivevo: « Ho letto con entusiasmo le parole riportate da Giani nell'ultimo numero di "Cinema". Esse possono valere come premessa ad un cinema d'avanguardia italiano. E' ormai pacifico che un cinema d'arte non potrà nascere, in Italia, se non si concederà all'artista la libertà che possa permettergli, al di fuori di ogni astratta e immorale imposizione di contenuti, una definitiva interiore sofferta elaborazione di forme. Che possa permettergli insomma di passare attraverso quel processo di maturazione che ha portato l'arte contemporanea italiana all'attuale rigoglio » (dove per « arte » intendevo l'arte figurativa, e citavo nella stessa lettera Manzù e Rosai).

Quindi mi feci coraggio e mi presentai all'incontro.

La personalità di De Sica, in quegli anni, era davvero singolare. Da una parte era il divo degli anni trenta, il simbolo di un cinema che noi giovani condannavamo in blocco, il cinema dei telefoni bianchi (la sua presenza nel cinema di Camerini non bastava ad assolverlo). E sotto questo aspetto egli aveva tutti i suoi 39-40 anni, il doppio dei miei. Un uomo di un'altra generazione e di un'altra cultura. Come regista invece si sentiva — e lo sentii anch'io — quasi coetaneo, intento, come era, alle prime timide emozionanti dissacrazioni della retorica ufficiale. Che nel colloquio diretto si rivelarono subito più chiare, di quanto non apparissero nell'opera ancora incerta di regista.

Il mio ricordo di De Sica sarà nutrito per sempre di affetto e di riconoscenza perché fu da quel primo incontro che la mia vita ebbe una svolta. L'amore ancora « platonico » per il cinema poté divenire di lì a poco realtà. Il passaggio dalla pagina scritta alle prime possibilità di esperienze concrete, mi fu favorito dalla sua amicizia e da quella di Zavattini. Il richiamo alle armi mi impedì di diventare suo assistente volontario ne *I bambini ci guardano.* E più tardi feci la mia strada con altri, con De Santis e Rossellini. Ma la prima prova concreta di fiducia la ebbi da lui, e questo per me fu importante come un battesimo o una laurea, e non potrò mai dimenticarlo.

Massimo Mida/Era tanto bravo

Un signore d'altri tempi, cordiale, compitissimo, sempre col sorriso sulle labbra, compreso di ogni valore dell'educazione, che ha saputo camminare, come altri pochi nel mondo dello spettacolo, con il suo tempo, e con i problemi in continua evoluzione: questo era Vittorio De Sica. Attore di teatro e di cinema, autore principe del neorealismo accanto al fedele sceneggiatore Cesare Zavattini, e ancora regista di gusto sempre controllato anche se di impegno minore e di esito commerciale, nell'ultimo periodo della sua vita, come il suo ultimo film, *Il viaggio*, testimonia insieme a una dozzina di film che lo precedono. Una vita per lo spettacolo, più di cinquant'anni vedono Vittorio De Sica protagonista nel teatro (anche quello leggero, oltre che nella prosa) e del cinema italiano, il suo debutto nel palcoscenico risale infatti al 1923. Un vuoto lascia tra noi che non sarà facile colmare, e non sono parole d'occasione. Dicevo del suo sorriso, che era comprensivo ma insieme affascinante (per un ventennio fu il primo attore più amato dal pubblico, c'è bisogno di citare *Gli uomini, che mascalzoni!* e *Il signor Max* di Mario Camerini?) tanto accattivante da lasciare un segno in tutti, spettatori, colleghi o amici.
Ho due ricordi indelebili di lui. Il primo è legato a certi provini che egli faceva, eravamo nel 1942, a Cinecittà, per scegliere la protagonista di *Teresa Venerdì* (la prescelta fu Adriana Benetti, mia compagna al Centro Sperimentale di Cinematografia); ebbene, non potrò mai dimenticare come Vittorio recitasse, sotto gli occhi attoniti delle ragazze, la scena che era stata stabilita, nessun altro regista, almeno allora, poteva contare su una tecncia così diretta, immediata. Era tanto bravo che imitava gesti e movenze di un'adolescente, così da trasformarsi veramente, da penetrare, con le sue qualità di attore, nella psicologia di una donna giovane e inesperta. Non c'era dunque che da imitarlo, da seguirlo, da usare la sua stessa mimica. Quando più tardi si trattò di far recitare l'attore preso dalla strada Lamberto Maggiorani per *Ladri di biciclette*, o i ragazzi di *Sciuscià*, Vittorio De Sica continuò a usare quel sistema, e tutti sappiamo con quali grandi risultati. Certo, a far recitare bene un attore improvvisato, non era questo il solo metodo: Rossellini, come ho scritto nel volume che gli ho dedicato, usava qualcosa di diverso, il bastone e la carota, finché i risultati ottenuti non lo soddisfacevano. Del resto, per Vittorio De Sica, non si trattava solo di un freddo modello da copiare; recitando, il regista, il grande autore del neorealismo indagava nei recessi più segreti di un personaggio. Era un'opera di scavo precisa verso l'uomo, la sua umanità. Era quello uno dei suoi segreti, così tra l'altro sono nati i capolavori che ci ha dato fino a *Umberto D.* e a *Miracolo a Milano*. Il secondo ricordo è legato a qualche giorno di lavoro comune, pochi per la verità, che gli dedicai, insieme a Ennio De Concini: tentavamo insieme di trovare — e il nostro sforzo non andò avanti — il fulcro, la base per il soggetto del film, il primo suo capolavoro, *Sciuscià*. Un incontro mancato, in fondo, e che tuttavia non ci lasciò l'amaro in bocca; un'esperienza che era comunque da porre tra le cose positive. Perché? Senza dubbio per la rara personalità di autore come quella di Vittorio De Sica in quegli anni: per noi era già molto, quel contatto, quella collaborazione eccezionale.

Vittorio De Sica non ha mai temuto la cultura, e, sebbene quasi autodidatta, non ne ha mai sdegnato gli insegnamenti. Perché il suo stesso mestiere, la sua carriera sembravano averlo escluso dal mondo degli intellettuali; e tuttavia, invece di chiudersi in se stesso, De Sica umilmente si è lasciato introdurre, quasi per mano, in quel mondo, fino ad assimilarne le linfe indispensabili. Questa la premessa, secondo me, necessaria, per un ritratto autentico di quest'attore intelligente e sensibile che ha respirato a pieni polmoni l'aria che lo circondava, che ha accumulato esperienze su esperienze sviluppando il suo spirito di osservazione, durante la sua vita di guitto, per finire, come tutti sanno, alla regia, per diventare un autore di punta di quel neorealismo italiano che nel dopoguerra stupì tutto il mondo.
Tuttavia il suo volto non si può ridurre a questo semplice schema: la sua prima immagine, quella di attore, nata nel periodo fra le due guerre, risulta indissolubilmente legata al romanticismo dell'inizio del secolo, quando dominava il colore dei « tabarins » e le facili evasioni sentimentali sembravano possibili e legittime. Questo il ritratto di Vittorio De Sica come appare nel ricordo di molti italiani. Più tardi la sua evoluzione, che si è svolta quasi di nascosto, almeno per quegli ammiratori che lo hanno ritrovato trasformato nel momento in cui è diventato autore. A chi lo aveva seguito davvicino appariva invece chiaro come il suo umore popolaresco avesse preso il sopravvento sulle facili improvvisazioni, come la sua fantasia si fosse piegata, docile e serena, ma pur sempre autonoma, alle esigenze pressanti e allettanti del mondo della cultura. L'incontro con Zavattini, in questo senso, è sintomatico, anche se non bisogna mai perdere di vista il De Sica attore. Lo vidi un giorno sul palcoscenico vestire i panni del « Liolà » pirandelliano; e più tardi, affrontare la regia in un compito segnatamente impegnativo: *I bambini ci guardano*. A questo punto, il De Sica di « Za-bum » era già un personaggio remoto, ormai relegato in un vecchio e polveroso album, come i costumi e gli orpelli che gli erano stati familiari, e innanzi tutto il frak. Poi venne la seconda guerra mondiale; e calda e corposa si è fatta la sua partecipazione alla dolorosa realtà che lo circondava. Quello che si può dire con certezza è che la sua sensibilità, a questo punto, ha giuocato un ruolo primario. I suoi capolavori del dopoguerra, da *Sciuscià* a *Ladri di biciclette*, a *Miracolo a Milano*, a *Umberto D.*, sono le prove più evidenti del suo trasformarsi, della sua maturazione. Nasce così l'autore, il grande regista del neorealismo italiano, in collaborazione con un altro « sensitivo », Cesare Zavattini. Proprio in disaccordo con Schopenhauer, il quale, ne « L'oggetto dell'arte », afferma che « raramente una grande genialità si associa con una prevalente assennatezza, anzi gli individui geniali sono spesso soggetti a impetuosi affetti o irragionevoli passioni », è il caso di Vittorio De Sica. Il ritratto del nostro ci appare così alla luce di un umore sereno, forse solo apparentemente placato, ma comunque incline per natura alle azioni maturate, al sorriso più che al riso, alla commozione sentimentale più che al dramma. La sua stessa vita è ordinata secondo gli schemi più misurati dell'assennatezza (si può dire che aveva soltanto un vizio: quello del giuoco), e il suo costante atteggiamento umano era portato di continuo alla comprensione

pacata e razionale degli uomini. Un equlibrio raro, dunque: e questo è il dato più certo del Vittorio De Sica autore. Così il ritratto dell'uomo e del creatore può trovare il più naturale sbocco. Ed è questo che gli italiani debbono maggiormente rimpiangere.

Guido Oldrini/Dal basso all'alto

La figura di Vittorio De Sica come autore rappresenta, nella fase centrale del suo sviluppo (l'unica cui si riferiscano le presenti considerazioni), un nodo nevralgico del cinema neorealista; poiché egli — a fianco di Rossellini e in stretta, inseparabile unione con Zavattini — ne esprime e ne riassume, per così dire, la quintessenza. Oggi non sono più molti, crediamo, coloro che se la sentirebbero di esaltare indiscriminatamente, senza riserve, il movimento del neorealismo. Qualsiasi atteggiamento anche semplicemente « nostalgico » verso di esso oggi non avrebbe più senso. Il profondo mutamento dello sfondo storico e dei problemi, la evoluzione della società italiana, le strade nuove — feconde o meno che siano — imboccate dalla cultura, dall'arte e quindi dal cinema, non solo rendono il neorealismo, come tendenza, inattuale, ma fanno sorgere la necessità di sottoporre a riesame critico l'intero quadro di valutazione del fenomeno, così per quanto riguarda la sua consistenza complessiva, come per quanto riguarda la consistenza, il valore, dei suoi singoli autori e delle opere: senza che ciò debba naturalmente affatto implicare un qualsiasi superficiale e assurdo atteggiamento « liquidatorio » dell'autentica grandezza di figure come quelle di De Sica e Rossellini, né della forza e vitalità che il neoralismo in generale ha sempre dimostrato di possedere, collocandosi senza alcun dubbio, « anche nella sua rottura con certe forme tradizionali del cinema », tra i « fenomeni artistici più vitali del dopoguerra, e non soltanto del nostro ». Come ha più volte giustamente sottolineato Aristarco, l'esperienza — naturalistica — del neorealismo non è affatto da liquidarsi in blocco: « Il neorealismo italiano [...] ha la sua ragione di essere, e cittadinanza nel campo dell'arte (come la ebbe uno Zola), nonostante le limitazioni che il metodo di rappresentazione, la tendenza comporta, reca in sé ».
Il riesame deve piuttosto andare nel senso di uno scandaglio del retroterra del fenomeno, di una penetrazione sino alla profondità delle sue radici. E' diventato chiaro ormai da tempo alla storiografia del neorealismo, compresa quella estera (Schlappner, Hovald, Borde e Bouissy, Leprohon, ecc.; ma ultimamente si veda soprattutto l'importante libro dell'inglese Roy Armes, « Patterns of Realism. A Study of Italian Neo-Realist Cinema », New York-London 1971), che soltanto un interesse molto sensibile e sviluppato per l'esplorazione del « passato prossimo » del neorealismo, per la storicizzazione dei fattori e delle componenti che entrano via via a costituirlo, per la proliferazione di quei germi innovatori che nel periodo bellico e prebellico contribuiscono a fomentare il processo di disgregazione interna del fascismo — in breve, soltanto l'adeguato chiarimento

della questione delle sue matrici può far luce sull'intero arco di sviluppo del movimento in entrambi i lati della sua parabola: può cioè chiarire come e perché al lato ascendente tenga dietro in prosieguo di tempo il lato discendente, involutivo, un processo di decrescita della « esigenza neorealistica » (De Sica e Rossellini anche qui insegnano).

Senza questo preliminare scandaglio di matrici si ricade immediatamente nella « teoria della spontaneità »: nella concezione storiografica del moto « spontaneo » delle forze della Resistenza, che istituisce un rapporto meccanico tra la Resistenza stessa e il neorealismo, e che pretende di descrivere entrambi i fenomeni senza spiegarli. Se infatti si limita il collegamento tra le conquiste espressive del nostro cinema (della nostra cultura in generale) e il ripristino delle istituzioni democratiche dopo la lotta di liberazione a un incontro solo meccanico, a un incontro di momenti uno esterno all'altro, si perviene necessariamente a falsificare l'unità mobile dell'intera relazione — storicamente invece molto complicata, intrecciata, articolata — e a oscurare o a respingere in secondo piano le questioni storiche decisive: quelle concernenti la genesi e le ascendenze del neorealismo, i suoi fondamenti; e la parentela che corre tra fondamenti e realizzazioni; e i nessi mediani di trapasso; e infine la relazione in cui questi nessi stanno con la svolta complessiva impressa dalla Resistenza al corso della storia italiana.

La questione dei due lati della parabola del neorealismo, è ormai evidente, si intreccia indissolubilmente con quella della sua genesi. In effetti le remore, le debolezze, le difficoltà interne che ostacolano il movimento e poi lo mettono definitivamente in crisi, sono già presenti, come semplici germi, nel periodo delle origini, sono già presenti nelle basi ideologicamente poco solide, oscillanti, dei suoi primi creatori. Un'indagine che si proponga di rimuovere dal suo quadro ogni vernice falsamente apologetica e di risalire dalla apologia alla critica, alla teoria, può e deve tener conto anche della presenza nel movimento di precisi limiti storici oggettivi, e deve quindi saper illuminare convenientemente, per tutta l'estensione della superficie, il duplice aspetto di questa situazione: ossia, da un lato, l'aspetto del salto qualitativo, del capovolgimento dialettico del vecchio nel nuovo, e dall'altro l'aspetto della continuità o della permanenza nel nuovo di certi vecchi residui non risolti, di elementi che — proprio a causa delle debolezze generali dell'antifascismo — si conservano pur entro la trasformazione della loro base sottostante.

Queste considerazioni hanno per noi tanto maggior significato, in quanto — ripetiamo — De Sica e Zavattini formano, con Rossellini, il binomio più autenticamente rappresentativo dell'essenza del neorealismo, sia in ciò che esso esprime di positivo, di innovatore, come nelle sue debolezze; tratti negativi e positivi derivano qui precisamente dallo stesso inestricabile groviglio storico di circostanze. Il loro cinema neorealista non nasce certo a caso, come un fenomeno estemporaneo. Anch'esso trae invece le sue origini da molto lontano, dalla lotta ideologica antifascista, da quel clima di opposizione al conformismo del regime che si era venuto maturando sotterraneamente in Italia, a diversi livelli di consapevolezza, negli anni immediatamente precedenti il conflitto mondiale e durante il conflitto stesso. Ora che cosa contraddistingue in questo clima il cinema di De Sica e Zavattini? Qual è l'angolo visuale da cui si pongono, la fisionomia specifica della loro personalità di artisti? Mentre Rossellini

punta sull'afflato corale della Resistenza, individuando subito, con straordinaria sensibilità d'artista (in una forma dunque già ben meditata e elaborata, tutt'altro che « spontanea »), la complessa stratificazione sociale dei piani da cui scaturisce la rivolta, ciò che caratterizza formalmente il neorealismo di De Sica e Zavattini è l'adozione del punto di vista del « particolare »; essi guardano, per così dire, dal basso all'alto, si incentrano sull'individualità singola, sull'uomo isolato (impotente proprio perché socialmente isolato), e cercano di illuminare da quest'angolo prospettico il problema generale della nuova realtà italiana democratica. L'operaio Ricci di *Ladri di biciclette*, il pensionato *Umberto D.*, sono autentiche creature di questa realtà nuova del dopoguerra, uomini « veri » nel senso del neorealismo, liberi cioè da impacci artificiali e da sofisticazioni, fermati sotto il riguardo della loro esistenza quotidiana; ma come singoli, come privati, essi hanno contro di sé non solo il meccanismo di classe dei rapporti sociali e i rappresentanti ufficiali del potere (funzionari, burocrati, poliziotti, proprietari), tutti sempre ostili o indifferenti al loro dramma, bensì anche il mondo esterno, la città, la massa, la folla in generale: il popolino rionale di via della Campanella, che si schiera compatto dalla parte del ladro anziché di Ricci; la gente dello stadio, che insegue e malmena Ricci non appena questi, disperato, tenta a sua volta il furto di una bicicletta; gli ex-colleghi e i conoscenti occasionali in cui si imbatte Umberto D., di una estraneità gelida, scostante, sorda a ogni simpatia. De Sica e Zavattini hanno continue annotazioni di questo genere: collocano i loro personaggi al centro di una folla anonima, nel caos di un affaccendamento del tutto indifferente all'uomo; creano il dramma con frequenti rimandi dall'uomo al suo « imperscrutabile » destino; si servono stilisticamente, per evocare questa atmosfera, di esterni grigi, di riprese di spalla dei personaggi tra la folla, di campi lunghi e lunghissimi (come nella splendida sequenza di *Ladri di biciclette* in cui Ricci, che ha perso di vista il figlio, teme gli sia accaduta una disgrazia al fiume, ma poi lo vede riapparire in cima alla scalinata, lontano, in campo lunghissimo).
Sciuscià, Ladri di biciclette, Umberto D. sono dunque, in doppio senso, espressioni tipiche del neorealismo. Lo sono anzitutto perché fanno valere un modo nuovo di illuminazione del reale, resosi possibile a seguito della trasformazione della società italiana, del nuovo clima che si instaura in essa con l'antifascismo e la Resistenza; ma lo sono anche, in secondo luogo, perché di questa connessione con il tessuto della società italiana essi portano con sé le debolezze, da ricercarsi, ancora una volta, nelle debolezze del fronte antifascista, nelle contraddizioni e insufficienze del movimento preparatorio delle correnti clandestine antifasciste operanti in Italia durante l'ultima fase della dittatura. E' un difetto di radici. Gli uomini « veri » di De Sica e Zavattini, i loro spesso toccanti personaggi, sorreggono la loro umanità su strutture esili, troppo gracili, le sole d'altronde rispondenti ai princìpi formali e compositivi dei due autori: guardando essi appunto dal basso all'alto, cercando di illuminare la realtà solo tramite l'adozione del punto di vista del « particolare », è naturale che finiscano col lavorare prevalentemente di cesello, di « colorito », con l'insistere sul dettaglio aneddotico, col ritagliare figure e figurine dal contorno netto, ma fragilissime (nel che soprattutto si avverte il gusto di Zavattini): fragilità la quale spiega, se non la resa, lo sbandamento dei due autori dopo la fine degli « anni eroici » e *Umberto D.*

Caro Caldiron, non sono un buon testimone per parlare di *Sciuscià, Ladri di biciclette, Umberto D.* e del loro significato « nell'ambito della cultura dell'impegno », nonché del « neorealismo », come lei gentilmente mi chiede. Ne uscirebbe, temo, un discorso astrattamente « culturale », zeppo di ma e di distinguo, di -ismi come populismo, di richiami alla vita del « popolino » o della « povera gente » assunti se non a protagonisti a specchio dei tempi... mentre allora, dico dopo il '45, io ero in preda ad altri furori ed attese. Mi aspettavo che finalmente si raccontasse, nei libri e sugli schermi, della « grande sconosciuta » dei tempi del fascismo: la classe operaia del Nord, quella che si era di colpo rivelata con gli scioperi del marzo '43 e poi, nella resistenza, con la lotta armata e la difesa delle fabbriche. « Non » mettendo in scena questo o quello operaio, ma proprio « la classe »: con i suoi impulsi, le sue grettezze, i suoi trasporti improvvisi e collettivi, i suoi molteplici livelli di coscienza, di spontaneità e di organizzazione... Sono dunque un grande deluso, della cultura di quel tempo. Neppure vedemmo o leggemmo alcunché che somigliasse a *La bataille du rail* e nemmeno al cinema del Fronte popolare francese. La cultura e il cinema italiani caddero in preda ai « buoni sentimenti », agli specchietti « umanitari » da piccola borghesia in cui la realtà grandiosa della lotta di liberazione si rifletteva frammentata e immeschinita, irrecuperabile o indecifrabile... Il che non dispiaceva alle « alte sfere »: né gli uomini di cultura, gli intellettuali, ebbero corda per impiccarsi. Quando sull'« Unità » osai criticare, su questo metro, perfino « Uomini e no » di Vittorini, fui a mia volta aspramente rimbrottato... Dov'è andato a finire, artisticamente, quel grande movimento creativo, di uomini nuovi, che aveva avuto inizio nella resistenza? Si può dire che abbia trovato qualche « espressione » nelle tarde (ossia neo-) ibridazioni veristiche, in bilico tra « I Malavoglia » e Malraux, Hemingway e De Amicis, Picasso e Boccioni? No, non si può proprio dire: non è nata una « nuova epica », una poesia e un'arte della rivoluzione, come avvenne con Majakovskij, un cinema come con Pudovkin o Ejzenštejn, un teatro come con Brecht, una pittura come con Picasso.... Superstiti brandelli d'anima piccolo-borghese e piagnona, patriottarda e populista, scampati alla retorica del fascismo, sono stati chiamati a vibrare dagli schermi e dalle pagine dei libri, soffocando o sostituendo ogni germoglio di cultura nuova ossia di nuovi modi di vita, nuovi modi di sentire e di agire. Poveri ma buoni, sprovvisti di tutto ma con l'arte di arrangiarsi, senza nuovi modelli di comportamento ma sovrabbondanti di mamme (spesso vedove), di saggezza in proverbi (mondo contadino) e, in extremis, di un commovente spirito di sacrificio, gli « eroi » del nostro cinema e della letteratura di quegli anni si apprestavano, con qualche lazzo e molta mestizia, a divenire i progenitori dei « poveri amanti », dei « poveri ma belli », dei « soliti ignoti », di *Rocco e i suoi fratelli*, al meglio di *Accattone*, nonché della *Ciociara*, giù giù fino alla melensa « Storia » della Morante... non certo della generazione del '68! (La quale infatti è nata fuori e contro questa cultura « edificante » e emmerdante, salvo poi a ripiombarvi indifesa e con le ossa rotte...). Sto imbastendo un « processo »? un processo « alla storia » a distanza

di trent'anni? No, certo. Ma un processo « al presente », e alle sue « radici », sarà pur lecito in qualche modo, e necessario.
Gliel'ho detto, caro Caldiron, non sono un buon testimone. Eppure, quando ho veramente conosciuto De Sica, dico per collaborare con lui, ho scoperto ch'egli nutriva la stessa acre insofferenza per « l'ordine culturale » in cui eravamo impatanati. E' stato negli ultimi anni, in occasione di quella che doveva essere, credo, la sua unica opera televisiva: *Il 2 giugno '46: nascita della Repubblica*. E, dell'uomo, sono rimasto incantato. Ricco di passione e di humour (napoletano), di passione anche politica, di un antifascismo diretto, popolare, su cui non si ammettono perplessità... Ci incontrammo direttamente all'Istituto Luce per visionare alcuni materiali di repertorio che la televisione riteneva utilizzabili per il film da fare (un'ora), anche se nessuno dei due aveva ancora deciso di accettare: lui, credo, meno di me. Incassò con regale noncuranza gli inchini e i « maestro » con cui l'entourage televisivo lo salutava, poi scoprì in mezzo alle altre la mia faccia e dette segni di sollievo (ci eravamo già conosciuti a casa sua, per quegli « ultimo dell'anno » a cui conveniva tutta Roma cinematografica). Erano forse quelli tra i giorni più cupi della « strategia della tensione » e della tracotanza fascista: il golpe Borghese non era ancora cronaca giudiziaria, ma tutti ne parlavano. Lui mi chiese che cosa ne pensassi e, senza attendere risposta, disse: « Ma lo sai, Onofri, che un giovanotto, un facinoroso, l'altro giorno m'è venuto a dire: "stia attento, commendatore, ché l'ora è vicina: ci abbiamo pure i carri armati"... Capisci? I carri armati! ». Io scossi la testa. « Non ce la faranno », dissi io-disse lui, quasi in sincrono. Ci venne da ridere, e cominciammo a sentire che forse avremmo lavorato insieme.
Durante la proiezione dei materiali sul piccolo schermo rialzato di una moviola, De Sica, ogni tanto mi mormorava: « Qua ci vogliono incastrare ... meglio dire di no, che dici, Onofri? ». Io, cercavo febbrilmente di farmi venire un'idea che fosse nelle sue corde, qualcosa che egli stesso avrebbe dovuto impersonare. Non fu un'idea molto originale (una sorta di « contaminatio » da *Umberto D.*) ma funzionò: un nonno, romano, doveva raccontare al nipotino, venuto a trovarlo dalla provincia, come era nata la repubblica, passeggiando per Roma: un mezzo semplice, non didascalico, personalizzato, per raccontare. Nell'intervallo tra due « pizze » glielo accennai, e vidi subito che De Sica ci stava. Allora specificai che l'importante era che « il nonno » lo facesse lui. Ebbe un gesto così allarmato e insieme desolato che mi stupì. « No! no! » cominciò a dire e, siccome io insistevo, lui si chinò quasi al mio orecchio per sussurrarmi la spiegazione: « Ma non posso », disse. « Io sono francese! Non posso! ». Rimasi talmente sbalordito (non della « notizia », che conoscevo come tutti, ma dell'uso « misterioso » che De Sica ne faceva in quel momento) che smisi di insistere (sbagliando!). E lui, a rassicurarmi — con tutta la straordinaria modestia ch'era una delle sue doti eccezionali — che avrebbe scelto un buon attore, gliene veniva già in mente uno « molto bravo » che faceva proprio al caso... quasi che fossi io, non lui, l'autore del film. Tanto era il suo rispetto per il lavoro altrui, la delicatezza e l'affetto con cui trattava chiunque lavorasse a un'opera sua.
Naturalmente le cose non andarono lisce fino in fondo. Non tra noi (ché ero rimasto estasiato a sentirgli leggere ad alta voce i dialoghi, appena scritti, del copioncino che correggemmo accuratamente a quattro

mani) ma, neanche a dirlo, con la televisione — quando ci trovammo tutti riuniti nello studio del « dirigente » e costui, affabilissimo, fece un uso sconsiderato del « consulente », forse un repubblicano storico ma certo né storico né repubblicano, il quale cominciò con denti giallastri ad azzannare il copione per castrarlo politicamente: non era vero, diceva, che il clero cattolico avesse appoggiato in grande maggioranza la monarchia nel referendum del 2 giugno... era vero, ma non era « opportuno » dire che De Gasperi al secondo giorno dello spoglio dei voti, quando sembrò vincente la monarchia, mandò una lettera a Umberto offrendogli i fedeli servigi della Dc... e altre consimili lepidezze. Ovviamente la discussione si arroventò. De Sica — eravamo seduti accanto — in principio lasciò battagliare me, ma lo vedevo diventare sempre più rosso dalla collera contenuta. Il vero pezzo forte della sceneggiatura erano gli ultimi dieci minuti, una accusa violentissima della connivenza tra monarchia e teppaglia fascista. E alla fine intervenne: quel pezzo non si doveva toccare, non c'era neanche da discutere, altrimenti avrebbe rinunciato alla regia. Ci alzammo in piedi e ce ne andammo, troncando la discussione. Ribollivamo di rabbia mentre scendevamo in ascensore e poi ancora quando uscimmo all'aperto. Lì, passando davanti al bronzeo cavallo, De Sica, come un ragazzo, esplose: « Ma chi è quello stronzo? » gridò a pieni polmoni. « Non è uno stronzo », gridai io: « è un testa-di-cazzo! » De Sica mi squadrò, poi disse: « Giusto! » E di nuovo gridò forte: « Un testadicazzo! » Così, ancora una volta, finimmo per ridere e la collera sbollì. Eravamo diventati amici. (Il « consulente » fu poi neutralizzato, e Vittorio De Sica, con qualche correzione, compose il film che ancora si può vedere. Almeno...).

Pietro Pintus/Che fai, Roberto? *

L'essere attore, per De Sica, era alla base di tutta la sua vita. Era convinto che non sarebbe arrivato alla regia senza avere avuto alle spalle quella esperienza fondamentale. « Ho la capacità di far recitare anche le sedie e i morti, ho la capacità di trasmettere il mio volto, di costringere gli altri a dire una certa battuta in un certo modo, che è quello mio e basta ». In tal senso mi ha sempre sbalordito ciò che in altri registi, pur grandissimi, è invisibile: molti attori, e anche attrici, da lui diretti, « assumono il volto di De Sica », addirittura la voce, si pensi al Golisano di *Miracolo a Milano*, alla Casilio e a Battisti di *Umberto D.*, al piccolo

* Incontrai l'ultima volta De Sica, per una lunga intervista che apparve poi su *Panorama*, il 10 e il 16 settembre 1971: aveva compiuto settanta anni e il « documento-ritratto » doveva un po' riassumere, alla luce di una così invidiabile « vecchiaia », il senso di una lunga carriera e di una vita tenacemente all'insegna dell'operosità. Era in gran forma, lucidissimo, caustico alla sua maniera (cioè con sorridente bonomia), prodigioso nel ricordare episodi molto lontani; il risultato di quei due giorni fitti di rievocazioni furono parecchi nastri al magnetofono tradotti in ottanta cartelle dattiloscritte. Le note che seguono ritracciano taluni temi di ciò che non fu pubblicato allora: un po' perché debordava dai pur ampi margini lasciati all'intervista, e un po' perché, soprattutto, si rivolgeva piuttosto a un pubblco specializzato che a quello di un settimanale, sia pure culturalmente aggiornato.

Staiola di *Ladri di biciclette*, e all'altro, Bilancioni, de *L'oro di Napoli*: è una sorta di mostruoso mimetismo animale, di assunzione antropologica e di parallela perdita di identità (il caso più cospicuo, in tale direzione, fu Lamberto Maggiorani che aveva giurato a De Sica che, appena finito *Ladri di biciclette*, sarebbe tornato come operaio alla Breda: ci ritornò, ma dopo sei mesi fu licenziato e cominciò allora a bussare alle porte di Cinecittà. Fece qualche film, ma poi fu presto messo da parte, e dimenticato. De Sica riuscì in questa straordinaria operazione di sopraffazione e coercizione soprattutto con i non attori, cera molle. Abbandonati da lui, sottratti al sortilegio, ritornavano materiale qualunque, inerte, inespressivo).
Ci teneva, dicevo, al suo prestigio, al magistero di attore versipelle, con tutta la carica istrionica che si portava appresso. Mi confidò con orgoglio — ed è un particolare che ignoravo — che uno degli allievi prediletti di Brecht (quel Wekwerth che portò a Venezia con il Berliner Ensemble « La resistibile ascesa di Arturo Ui » e il « Coriolano ») in quella occasione gli disse « Lei non immagina, De Sica, che Bertolt Brecht in una delle sue lezioni ci faceva vedere una sua interpretazione in un film del '52 che da voi è passato quasi inosservato, *Buongiorno, elefante!* di Franciolini. Il maestro ce lo indicava come un tipico esempio, da parte sua, di recitazione estraniata, epica ». « Recitazione epica, commentava De Sica, io attore brechtiano? Devo dire la verità che non ci avevo mai pensato. A meno che non si trattasse di questo: in quel film, che aveva un intreccio amaro-favolistico, io interpretavo un maestro elementare, oberato di figli e sempre senza un soldo; ma non lo buttavo sul patetico, c'era anzi, in sottofondo, una certa consapevolezza ironica. Insomma, mi ascoltavo recitare e naturalmente mi distaccavo, criticamente, dal personaggio. Era questa davvero la recitazione epica? ».
Il neorealismo. Ci teneva a darne una interpretazione figurata, in qualche modo sceneggiata. « E' nato così, sui gradini di un palazzo, dove Rossellini stava seduto, dalle parti di Capolecase. Io passavo e gli chiesi: "Che fai, Roberto?". "Sto aspettando una signora che mi deve dare dei soldi, mi deve finanziare un film". "Che film fai?". "La storia di un prete, e tu?". "Io faccio un film sugli sciuscià". "E quando cominci, Vitto'?". "Eeeh, appena mi dànno i soldi". Così è nato il neorealismo, è nato così. Lui ha fatto *Roma, città aperta* e io ho fatto *Sciuscià* ». Curiosamente era convinto che il neorealismo, a un certo momento, più che dagli autorevoli ammonimenti e strigliate dall'alto (andò a parlare con Andreotti, spiegandogli che *Umberto D.* non era un film comunista: ma l'altro allargò le braccia, « Caro De Sica, ma i comunisti se ne sono impadroniti... ») sia stato ucciso dalla critica, perlomeno da una parte di essa. « Appena hanno cominciato a teorizzare, il neorealismo è finito, appena i critici se ne sono impossessati, è finito. A un dato momento avemmo paura, con Zavattini, che diventasse una formula, un cliché sbiadito. E pensammo alla favola di *Miracolo a Milano* che doveva chiamarsi eloquentemente *I poveri disturbano* (e non finiva con i poveri che andavano in paradiso a cavallo delle scope, ma che invece giravano senza tregua da un continente all'altro senza potersi fermare perché dappertutto c'era scritto « proprietà privata », « divieto d'accesso: proprietà privata », e il film finiva appunto « aperto » su questa impossibilità di concludere sino a quando le cose del mondo non fossero davvero cambiate), ma quel film mi amareggiò molto, i critici sì lo lodarono

ma con molte riserve, Aristarco arrivò a parlare di involuzione, Zavattini se l'ebbe a male e si tirò indietro; e così la sorte del neorealismo fu segnata. Lo slancio, la passione di un tempo, non c'erano più. I tempi cambiavano, l'aria non era quella di una volta, e *Umberto D.* era stato, tra le altre cose, una specie di scommessa con me stesso. Sprecai un anno in America per *Miracolo sotto la pioggia*, sceneggiato da un grande scrittore, Thornton Wilder, ma al produttore, uno di quei producer volgari e imbecilli, il testo non piaceva. Un giorno mi prese in disparte: « De Sica, lei vuole girare proprio a Chicago? ». « Sì, voglio girare nelle strade di Chicago ». « No, no, no, costa troppo, lo faccia a Hollywood con dei trasparenti ». « Dei trasparenti? Avete tanti bravi registi che fanno questo, grazie tante, io non sarei capace ». Al ritorno feci *Stazione Termini*, altro compromesso, poi *Il tetto* per ritornare al mio mondo vero, ma *Il tetto* veniva tardi, tutto ormai era cambiato, e anche noi non eravamo più gli stessi ».

In realtà l'immagine che del neorealismo aveva De Sica, e che era venuta mitizzandosi con gli anni, apparteneva a una stagione di sentimenti vigorosi in cui la solidarietà con gli umili, il bisogno di scoprirne le amare verità coincideva abbastanza con la definizione che ne dette Zavattini: « il neorealismo non può partire da contenuti prestabiliti, bensì da una posizione morale: la "conoscenza" del proprio tempo con i mezzi specifici del cinema ». Molto più tardi, anche se con il senno del poi, Asor Rosa avrebbe individuato con acutezza la grande matrice informe disindividualizzante di quegli anni contrassegnati da un teso fervore: « Se si considera il neorealismo un movimento tipicamente non di avanguardia..., si può capire che esso rappresenta il passaggio, necessariamente tumultuoso e confuso, della maggior parte degli uomini di lettere e d'arte italiani dalla chiusa "società delle lettere", corrispondente ad una fase abbastanza statica della nostra società, ad un mondo di rapporti sociali disarticolati e precari, ma in via d'espansione, dove l'individualismo originario tende a essere negato anche senza sapere bene come e perché ».

Anche se quei come e perché rimasero, anche per De Sica, senza una risposta chiara ed esauriente, l'impressione generale che mi diede — in quel confessarsi a viso aperto e senza remore — è che a quei come e perché riandasse come al periodo magico della sua vita, che invano avrebbe cercato di ritrovare sino all'ultimo (*Il giardino dei Finzi Contini* e il progetto, rimasto tale, di *Un cuore semplice*). Era consapevole che una volta imboccata la strada del cinema-industria non si poteva tornare indietro, che soprattutto il capitale americano fosse alla base di tante rinunce e di tanti insuccessi sul piano della creazione autonoma: per ciò che lo riguardava confessò senza reticenze: « tutte le volte che mi sono trovato davanti a delle difficoltà ho fatto un film valido, quando non ho avuto problemi il risultato è stato mediocre ». Odiava soprattutto *I girasoli*, sbalorditivo successo di cassetta ma in cui Ponti lo aveva costretto a snaturare l'originario racconto ideato con Zavattini. C'era qualcosa di molto onesto e degno nel vedere con chiarezza la propria parabola, che non tendeva a esorcizzare col farla coincidere con il tramonto di un'epoca. Anzi, vedeva molto bene l'orizzonte davanti a sé, anche se non capiva del tutto — confessava — i giovani: giudicava i migliori. nel cinema, Bertolucci e Carmelo Bene (« il più estroso, il più vivo di tutti »). Del primo gli piaceva « la forza lirica, la costruzione quasi musicale, il linguaggio avvolgente ». A magnetofono ormai spento

mi disse: « C'è una domanda che non mi ha fatto: se sono felice. E non lo sono, perché ho tradito tante aspettative, ho mancato a molti appelli con me stesso. Se questo è una specie di rendiconto, la verità amara è tutta qui ». Si accese una sigaretta, e questo è l'ultimo ricordo che io ho di lui.

Raul Radice/Nella platea del Carignano

Conobbi Vittorio De Sica a Torino, nella platea del Carignano sommersa dall'ombra qua e là ravvivata dalle dorature dei vecchi palchi, bagliori discreti cui la patina del tempo non consentiva riflessi troppo vivi, durante una prova interrotta nell'autunno del 1923. Sul palcoscenico Tatiana Pavlova lungamente attesa, si diceva che affari urgenti l'avessero costretta a un brevissimo viaggio in Francia, invitava Renato Cialente ad abbacciarla con maggior calore, quando dal fondo della sala irruppe, quasi sospinto da una mezza dozzina di compagni e compagne che sembravano formarne il seguito, un giovane elegante che la magrezza faceva apparire più alto di quanto in realtà non fosse.
Quel giovane poco più che ventenne, completamente vestito di grigio, grigia la stoffa dell'abito chiaro, grigia di un grigio un po' più intenso la cravatta (« ton sur ton », si diceva allora), grigio il cappello intorno al quale correva un nastro di uguale colore (e al giovane era bastato avvedersi della presenza della Pavlova per subito scoprirsi e far mostra di una capigliatura corvina, pettinata e impomatata con somma cura), si arrestò pronunziando parole di scusa. Le pronunziò con un sorriso, facendo mostra di due file di denti bianchi, com'era bianca la sua camicia stirata di fresco, bianche le ghette inamidate che ricoprivano, secondo la moda del tempo, scarpe nere lucidissime e appuntite, bianco il fazzoletto che sporgeva dal taschino.
Invitato dalla Pavlova ad avvicinarsi (« mi dica che cosa state mangiando » aveva chiesto l'attrice, osservando l'intiero gruppo), il giovane si era accostato alla ribalta inoltrandosi sul corridoio di mezzo. Trasferito alla mano sinistra il bastone, la mazza con il pomo d'avorio, (altro segno di distinzione negli anni venti) che fino a quel momento aveva impugnato con la destra, tolta dalla tasca della giacca una caramella l'aveva offerta alla Pavlova dal volto della quale il disappunto causato dalla irruzione era ormai scomparso. E poiché l'attrice aveva lentamente portato la caramella alle labbra e adesso sembrava non tanto gustarla quanto studiarne il sapore sul quale avrebbe espresso il suo giudizio, nel teatro si era formato una specie di silenzio attonito entro il quale i presenti si erano come irrigiditi.
Quel silenzio e quella immobilità si rinnovarono di lì a poco, quando la Pavlova, elogiata la caramella, accettatane un'altra e informatasi dove si sarebbe potuto acquistarne, chiese a quei giovani di comperarne per suo conto due chili.
Fu allora che, dopo una lunga pausa, il giovane domandò tra imbarazzato e divertito: « Ma i soldi per pagare due chili di caramelle, chi ce l'ha? ». Lo aveva domandato con una leggera intonazione partenopea, e non senza una punta di umorismo, quasi a scusarsi d'essere così ben vestito

e di avere le tasche vuote. Né la Pavlova era sembrata stupirsene. « Non c'è l'amministratore? » aveva chiesto (e subito dal fondo del palcoscenico si era udito un « eccomi » pieno di ossequio): « Dia a De Sica i soldi per due chili di caramelle ».
Nel 1924 la paga di De Sica non raggiungeva le trenta lire giornaliere. Con quella somma, come del resto la maggior parte dei suoi compagni, egli doveva mangiare, vestirsi (cioè provvedere al proprio guardaroba di attore) e, quando era fuori Roma, pagarsi una stanza in qualche alloggio privato. Pochissimi attori, non esclusi i così detti arrivati, soprattutto se la « stagione » era di lunga durata, alloggiavano in albergo.
Nella compagnia di Tatiana Pavlova (la quale, approdata da poco in Italia, aveva accolto attori giovani, o giovanissimi, con insolita larghezza) De Sica era entrato quasi per caso, senza una preparazione sia pure sommaria, e forse nemmeno mosso da una vocazione prorompente. Certo si era cimentato con qualche esito in prove dilettantesche (in casa sua il dilettantismo era un marchio di famiglia: la voglia di assumere un personaggio nuovo, non affine, quanto dire di uscire da se stessi, e le tentazioni della musica leggera avevano a lungo insidiato suo padre e i suoi zii, tutti alti impiegati o funzionari cresciuti secondo le norme della rispettabilità borghese) e al teatro guardava come a un luogo nel quale sarebbe stato bello trovarsi quasi per incanto. Tant'è vero che di arrivarci davvero non aveva ancora seriamente pensato. Si era diplomato ragioniere, era già avventizio nelle sede romana della Banca d'Italia e, sebbene senza molto entusiasmo, si era iscritto alla facoltà di scienze economiche con il proposito di laurearsi. Non immaginava insomma che un compagno brevemente frequentato con altri filodrammatici, Gino Sabatini, suo coetaneo da poco scritturato dalla Pavlova, si sarebbe prestato a presentarlo all'attrice e a favorire così il suo ingresso in una compagnia alla quale, considerate anche le singolarità della capocomica e le scosse vistose ch'essa avrebbe inferto alle consuetudini della vita teatrale nostrana, il pubblico di ogni città, quanto dire la somma degli spettatori italiani, avrebbero guardato con particolare interesse o per aderire o per contraddire.
Tutto sommato, per Vittorio fu una fortuna non provenire da nessuna scuola e cominciare a recitare senza nemmeno avere idee ben definite né sul teatro in genere né sul teatro drammatico in particolare. In ciò fu aiutato presumibilmente dall'essere entrato in palcoscenico nel periodo in cui la rigidità dei così detti « ruoli » andava scomparendo (le qualifiche che gli furono attribuite dalle prime scritture, « generico », « secondo brillante », « attor giovane » dovevano via via rivelarsi definizioni di comodo), e sicuramente dall'aver ricevuto i primi insegnamenti alla scuola diretta del palcoscenico, per di più impartiti da una insegnante tirannica, ma di intelligenza e acutezza singolari, quale fu Tatiana Pavlova. Ancora un paio d'anni prima di morire, avendogli io ricordato il nostro primo incontro al Carignano, De Sica era rimasto brevemente assorto; poi, con la semplicità e il candore che gli erano propri mi aveva confessato che in fatto di recitazione, e di teatro, tutto ciò ch'egli sapeva lo aveva imparato soprattutto dalla Pavlova: con la quale, in definitiva, era poi rimasto soltanto un anno. Periodo breve che tuttavia era bastato a farlo notare.
L'esordio, rigorosamente classico (gli era stato affidato una parte di cameriere in « Un sogno d'amore » di Kossorotov) era valso a indicare

la sua correttezza; ma subito dopo « Miss Hobbs » di J.K. Jerome e soprattutto « La gelosia » di Arcybasev (commedia nella quale, in costume caucasico egli eseguiva una danza insieme alla prima attrice) avevano dato evidenza alla sua schietta eleganza; poi con « L'avventura terrestre » di Rosso di San Secondo era arrivato il primo elogio di Renato Simoni il quale aveva testualmente scritto: « Il Cialente disse con calore la sua parte e il De Sica improntò con giovanile vivezza un tipo di solfataro ». Oggi può sembrare poco, ma nel 1924 l'aggettivo di Simoni significava per gli attori di nuova leva, e non soltanto per essi, il superamento di un ambitissimo traguardo.

Non era tuttavia vero che De Sica non avesse avuto altri maestri fuorché la Pavlova. Scritturato come secondo brillante dalla compagnia intestata a Italia Almirante Manzini e della quale era direttore Luigi Almirante, cugino della capocomica, da quest'ultimo, sotto la direzione del quale rimase tre anni, aveva imparato a rimaner fedele a una semplicità che sul principio fu in gran parte istintiva ma che in seguito egli perseguì e perfezionò facendone il segno essenziale delle sue capacità d'interprete. Non per nulla rimase con Almirante anche quando, disciolta la compagnia cui Italia Almirante Manzini aveva dato via, Luigi si unì a Sergio Tofano, lui pure maestro della semplicità elevata a stile, in una nuova formazione di cui faceva parte anche Giuditta Rissone che di Vittorio, più tardi, sarebbe diventata moglie. E ad assecondare De Sica fu ancora una volta l'occasione. L'improvviso allontanamento di un attor giovane durante le prove di una commedia di Molnar, « Giochi al castello », per la quale era vivissima l'attesa, indusse Tofano a proporre per la sostituzione il giovane Vittorio, e a insistere nella proposta nonostante essa avesse provocato sorpresa e diffidenza in Almirante e sgomento nello stesso De Sica. A Vittorio, in quegli anni, nessuno avrebbe riconosciuto i caratteri dell'amoroso, contraddetti oltre tutto dalla configurazione non classica del suo viso dominato da un naso vistoso di cui nessuno amoroso degno di tal nome avrebbe dovuto far mostra.

Eppure il successo conseguito da De Sica in seguito al suggerimento di Tofano fu doppiamente significativo. Stava a dimostrare, insieme alla duttilità dell'attore, che i tempi erano davvero cambiati e che la suddivisione dei ruoli, assai spesso teorica, stava per annullarsi in conseguenza di una nuova drammaturgia che di essi faceva un conto relativo, quando addirittura non ne facesse nessuno.

Lo aveva tempestivamente capito Guido Salvini allorché di lì a poco, anno 1930, si fece promotore di una compagnia di cui De Sica, attorniato da Giuditta Rissone, da Amelia Chellini, da Pina Renzi, da Giulio Donadio e da Umberto Melnati, fu primo attore. Compagnia la quale pareva sorta all'insegna dello svago elegante, in essa De Sica, che pure accanto ad Almirante e a Tofano già si era avvicinato al Bernard Shaw di « Androclo e il leone », si cimentò con notevole gusto caricaturale in commedie come « Alla prova » di F. Londsale e « Week-end » di Noel Coward; e insieme ai suoi compagni presentò al « Manzoni » di Milano una commedia di Achille Campanile, « L'amore fa fare questo e altro », ingiustamente avversata dai frequentatori delle serate di prima rappresentazione. Alla fine il pubblico, riconosciuti in un palchetto Luigi Pirandello, Dario Niccodemi e Luigi Chiarelli li aveva fatti oggetto di vivissimi applausi riservando fischi e zittii a Campanile. Il quale venne alla ribalta soltanto per dire: « Se state buoni ne facciamo ancora un pezzettino ».

Il tono della compagnia fu comunque largamente apprezzato e indusse Mario Mattoli ad assumerla in blocco l'anno successivo e a destinarla agli Spettacoli Za-Bum che allestendo « Le lucciole della città » di Oreste Biancoli e di Dino Falconi incontrarono un successo clamoroso: in gran parte accentrato sulle canzoni e le scenette di cui De Sica era appplauditissimo protagonista insieme a Umberto Melnati, altro giovane le cui doti comiche si erano rafforzate alla scuola di Armando Falconi.
Di quel successo, che fu anche un successo di simpatia, non tardarono a valersi il cinema (che nei confronti di De Sica non era stato buon profeta, se è vero che Pittaluga lo aveva rifiutato per anni nonostante Blasetti e Camerini glielo avessero insistentemente proposto) e le case discografiche. E se il cinema in quegli anni non riuscì a catturarlo interamente è tuttavia indubbio che l'accento predominante nella cinematografia italiana di allora abbia influito sul repertorio scelto da De Sica per la nuova compagnia da lui fondata nel 1935 con la Rissone e Melnati. Di essa De Sica, eccettuata la interruzione di un anno, fu direttore fino al 1939. « Due dozzine di rose scarlatte » di Aldo De Benedetti determinarono la maggior fortuna di quel periodo, insieme ad altri spettacoli ideati nel solco delle « Lucciole della città » o concepiti su terreno affine.
Bisognò arrivare al 1940 perché De Sica (i cui successi cinematografici erano ormai andati ben oltre i successi ottenuti alla ribalta) d'accordo con Giuditta Rissone richiedesse nuovamente la guida di Sergio Tofano, e rimanesse con lui fino al 1942 condividendo fra l'altro la scelta di un repertorio mettendo insieme il quale Tofano dava nuova prova di avvedutezza. Sono di quel biennio gli allestimenti di « I nostri sogni » e del « Paese delle vacanze » di Ugo Betti, di « Ingeborg » di Kurt Goetz, della « Scuola della maldicenza » di Sheridan, e di « Ma non è una cosa seria » di Pirandello, cui doveva far seguito a breve distanza una nuova edizione di « Liolà » allestito quando ormai divampava la guerra.
In quei frangenti tumultuosi anche per la vita del nostro teatro di prosa, il quale sempre più si avviava a valersi di formazioni sporadiche e spesso occasionali, De Sica, notato in una edizione dello shawiano « Dilemma del dottore » presentato ancora da Tofano con Andreina Pagnani, apparve in spettacoli isolati: « Tovarich » di Deval, « Ho sognato il paradiso » di Cantini, « Il tempo e la famiglia Conway » di Priestley. E anche in quel periodo le prove ch'egli fornì furono eccellenti. Ma proprio allora il cinema gli aveva dato la possibilità di cimentarsi come regista. *I bambini ci guardano* è del 1943.
L'ultima formazione teatrale promossa da De Sica risale al 1946. Suoi compagni furono Nino Besozzi e Vivi Gioi; e fra gli spettacoli allestiti in quell'occasione, due sono rimasti a diverso titolo nella memoria di quanti li videro e li ascoltarono: « Il matrimonio di Figaro » di Beaumarchais (Figaro era appunto De Sica) presentato con la regìa di Luchino Visconti, e « I giorni della vita » di Saroyan (De Sica era Joe) presentati con la regìa di Adolfo Celi. Allestimento, quest'ultimo, che diede modo a De Sica di proporre una immagine esemplare del personaggio assunto. Perfettamente disegnato, con uno scrupolo e una minuziosità entro cui il personaggio correva il rischio di irrigidirsi, era invece accaduto il contrario. Quello studio, quelle minuzie e quella ricerca di particolari si scioglievano in una naturalezza che di Joe, personaggio non poi troppo vistoso, faceva un uomo straordinariamente vivo.
Le ultime due apparizioni in spettacoli di prosa sono del 1947 (aveva

accettato la parte di Cruscarello nell'« Impresario delle Smirne » per compiacere Simoni che della commedia goldoniana aveva assunto la regìa per conto della Biennale di Venezia) e del 1949, in « Lettere d'amore » di Gherardi, allestite per commemorarne l'autore prematuramente scomparso.
Recitò con Simoni quando già da un anno s'era imposto con *Sciuscià*; e partecipò alla commemorazione di Gherardi quando già era apparso *Ladri di biciclette*. Il teatro perdeva di fatto un attore fuori dell'ordinario nel momento in cui la maturità raggiunta e l'affinamento delle sue grandi doti di promiscuo erano arrivati al punto di presumibilmente consentirgli una notevole inversione di rotta. Non si tratta di supposizione gratuita. La realtà della guerra aveva influito sull'animo di De Sica non diversamente di come influiva sull'animo di Eduardo De Filippo. *Sciuscià* in tal senso può essere considerato l'equivalente cinematografico di *Napoli milionaria*. Era inevitabile che a quel richiamo De Sica aderisse totalmente.
Da allora l'immagine dell'attore resterà affidata ai due poli estremi del brigadiere di *Pane, amore e fantasia*, e del signore decaduto impegnato nella partita a carte con il bambino de *L'oro di Napoli*.

Carlo L. Ragghianti/Sincerità sperimentale

Ho incontrato varie volte, sempre con grande simpatia, ma senza una connessione che consenta di parlare di un'amicizia o di una relazione positiva, il compianto Vittorio De Sica. Inutile dire che nemmeno io potevo sottrarmi all'emissione di un clima che egli creava con spontanea felicità espansiva, per cui la sua presenza finiva sempre in qualche modo con l'essere dominante o col condizionare un incontro od una conversazione.
Per me studioso e storico non era facile introdurre De Sica in un rigorismo di problemi e di soluzioni nel quale si sentiva mancare l'aria, e che rifiutava sorridente, ma non meno irremovibile. Non sarebbe esatto, credo anzi contrario al vero, il dire che egli mancava di cultura storica e critica sullo spettacolo, come non mancava di cultura letteraria, anzi. E' vissuto in un periodo nel quale da Canudo, Luciani, Bragaglia, me stesso, a Chiarini, Barbaro, e tanti altri, la discussione teorica e storiografica sullo spettacolo ha avuto un'espansione e un impegno che continuavano e avvaloravano quelli che nell'Ottocento si erano prodotti con D'Ancona, De Bartholomaeis, Masi, Croce, ma che nel Novecento erano stati rianimati ed anche rinnovati in Italia dalla presenza e dall'azione di Gordon Craig.
Ma i poli della personalità di De Sica, mi sembrò d'avvertire, erano due altri, rispetto ai quali l'istanza e la ricerca intellettuale restavano più accantonate. De Sica nel quadro della storia psicologica italiana, direi sin dalle prime interpretazioni di attore, rappresenta una vena sentimentale che giunge anche alla passionalità, pure più spesso riconversa nel sorriso o nell'ironia, ma sicura del suo diritto di esistenza nel mondo, con l'afferente, se non ottimistica conclusione, consegna alla rivendicazione e alla speranza. Il secondo polo è una sincerità sperimentale, che

può essere spesso perigliosa, ma che in tanti casi trova in se stessa una norma di disciplina, di purezza, di sintesi espressiva, che con la sua offerta scottante si dimostra così superiore ad ogni prodotto filtrato da intellettualismo o da formulismo.
Un'ultima nota esige, credo, il registro della sua consapevolezza, sotto due profili: il rispetto, l'affettivo intendimento di ogni forma di spettacolo oggettivato od in prima persona, nulla escluso, senza gerarchie o pregiudizi; la capacità di ordinare, di orchestrare tale registro non soverchiandone le forze autentiche, qualche zona di eclettismo non limitando la complessiva giusta articolazione spettacolare e umana.
Una figura certamente singolare, e proprio forse per i suoi aspetti meno definibili in proposizioni che non possono essere cartesiane, ma velate o duttili quel tanto che rispecchi un carattere nel quale esperienza di vita ed esperienza di cultura avevano sempre più installato la persuasione che il circolo dell'esistenza « valeva la pena » in ogni punto e finiva per illuminarsi, e sia pure spesso con un miracolo.

Stefano Reggiani/Era la sua voce

Credo che una parte della critica e del pubblico abbia sentito De Sica con ammirazione, sospetto e fastidio. La prima impressione mescolata alle seconde, imparzialmente. E se cerchiamo il nodo di questa valutazione contraddittoria non possiamo trovarlo che nella personalità dell'attore-regista, nel suo sublime macchiettismo; mentre il lavoro critico s'è necessariamente esercitato a spartire il fenomeno De Sica in giustapposti periodi (l'attore della commedia « povera », il patetista dell'Italia declinante sotto il fascismo, il primo neorealista, il secondo e più corrivo neorealista, l'attore della commedia all'italiana, il regista di drammi popolari, perfino il cavalier servente delle qualità di Sophia Loren, il lavoratore su commissione, lo scopritore di piccole, ma acute verità).
C'è una parte volatile nell'immagine visivo-sonora di De Sica che qui vorrei ricordare in mezzo alle altre testimonianze sulla sua personalità: la voce. De Sica era, nel bene e nel male, la sua voce. Com'era la voce di De Sica? In falsetto, in testa, strascicata, paziente, indulgente, mistificante, fervida, zelante, italiana o napoletana (che per alcuni, all'estero, è lo stesso). Negli ultimi tempi anche paterna e patriarcale, e insieme capace delle più fragili debolezze; in cerca di lavoro e di denaro, lui col suo nome.
La voce del primo De Sica attore non ha alcune delle inflessioni più ciniche e scaltrite del regista: è la voce del proletariato italiano nel momento in cui stenta a riconoscersi; di fatto una voce piccolo-borghese. Ne *Gli uomini, che mascalzoni!* o nei *Grandi magazzini* è una voce sospetta di « bravo ragazzo » che sa anche cantare. Non potrà mai tuonare a comizio (proprio allora!), potrà solo discutere con i commessi del grande magazzino o sussurrare impacciate frasi d'amore. E' una voce d'anteguerra (già un modello di voce « rétro »).
Se facciamo un salto brusco, superando il neorealismo, all'attore del secondo periodo, troviamo che la voce non è cambiata di collocazione sociale (*Pane amore e fantasia*), ma è cresciuta di falsità e di asprezza.

E' una voce irritata e sofferente. Non solo per le pressioni che spingono De Sica a lavorare (il bisogno di denaro), ma per le condizioni « politiche » di De Sica dopo il neorealismo: una coscienza, non si sa quanto chiara, non si sa quanto sfumata, dei propri doveri di autore e della propria visione del mondo. Un'incrinatura nella voce che può rivelarsi, quando il mestiere e il personaggio non entrano in conflitto, anche una risorsa autentica. Come nel *Generale Della Rovere:* il piccolo disonesto che diventa eroe ha la voce giusta, anche con quel minimo di inganno e di consolatoria finzione che la regìa celebrativa di Rossellini richiedeva. Ci sarebbe da parlare, in mezzo, della voce di De Sica regista. Era, come abbiamo detto, una voce patriarcale. Un godere di sé e un prendersi in giro, un sapere di non sapere, ma anche un sapere di aver fatto. Certi aggettivi che lui ripeteva (« umano, vero ») sono passati agli imitatori nelle parodie. Aveva raccolto tante cose da Zavattini, anche alcuni difetti; ma l'autenticità biforcuta, la doppiezza sincera era tutta un suo dono. Una ricchezza che tradiva dietro la sublime macchietta anche l'uomo pietoso, tanto pietoso degli altri da essere stato, nell'Italia dopo la guerra, quel che si dice un poeta.

Roberto Roversi/I poveri restavano poveri

Secondo me il neorealismo è segnato da questa contraddizione e da questo limite: assunse le masse popolari non come protagoniste di storia o della storia (quella che raccoglieva il carico grande degli anni di guerra e di resistenza) ma come ancora legate, nella realtà dura, alla trafila delle rivendicazioni tradizionali, cioè a una sorta di orgasmo sociale molto caratterizzato ma sempre all'interno delle determinate strutture. In altre parole: il neorealismo vide i poveri come categoria non come classe (o la classe) e intese rappresentare la povertà come istituzione non come cultura — non con la sua forza nuova ma con la sua disperazione vecchia. Da ciò lo sforzo e la fatica (che magari erano di un impegno fervido e sincero, come si diceva) nel ricuperare a questa descrizione ornata la gente minuta e la necessità della fame. E tuttavia il neorealismo, sempre a mio parere, proponeva un discorso non per spiegare i poveri (o la povertà) ai poveri ma per rappresentarla e raccontarla a noi, agli altri, alla borghesia che stava ricomponendo o sciupando le nuove occasioni. Era dunque una ennesima estrapolazione di determinati elementi narrativi da un contesto sociale invece che il tentativo di una partecipazione e di una interpretazione globali; con tutti i rischi relativi e le relative conseguenti tensioni. Spiegando i poveri a noi, cioè a questa borghesia, ci si rassegnava a lasciare intanto che i poveri restassero poveri e si conferiva soltanto il discorso illustrativo, o il soccorso, di una parziale e sia pure meditata commiserazione. Esportando questa iconografia dei nostri mali si riuscì a strabiliare il mondo con la novità di un linguaggio, certamente (ed era quel mondo che stava riorganizzando, con cura, nuove e più lucide aggressioni), mentre da noi, ascoltando sia pure in forma concitata questi fiati simili a prolungati sospiri, la classe di potere si avviava con premeditazione e con una solerzia organizzativa

(da lasciare di stucco, a distanza di anni, chi ne esamini gli schemi) a eseguire il genocidio della cultura contadina, la soppressione a ferro e fuoco, sì a ferro e fuoco, della sola cultura alternativa realmente in movimento e carica di un potenziale di lotta che si esprimeva ogni giorno in scelte e azioni. Genocidio perpretato sotto gli occhi di tutti in una indifferenza — tranne pochi casi — pianificata (la chiamerei: gelida e astrale). I massacri dei sindacalisti siciliani a colpi di lupara, i massacri dei braccianti occupatori di terre venivano recepiti come echi sbiaditi, echi di una vicenda marginale; era ancora una volta il nord delle grandi sacche e delle grandi città che privilegiava lo sdegno pubblico. L'equivoco del centro-sinistra è stato la conclusione di tutta l'operazione e di questo lungo periodo; la chiusura di un cardine, mentre ci si preparava a riaprirne un altro, contemporaneamente al momento della seconda ristrutturazione del capitalismo, o del neocapitalismo, in questo dopoguerra. Questo momento coincide col passaggio del testimonio, come in una corsa di velocità, dal neorealismo alla neoavanguardia; mentre nel periodo che è oggetto del discorso la nostra cultura si dedicava a indagare sul proletariato o sottoproletariato urbano, sui circondari ancora abbastanza spogli e magari ancora abbastanza verdi ma in via di consunzione, delle grandi città del nord; ed era sorda, e sorda rimaneva, al galoppo cupo dei bisonti che cominciavano a scatenarsi nelle praterie del sud risalendo il paese. Questo esodo biblico (e centrale nella storia d'Italia) non è stato neppure registrato; è stato (con un'arida parola) disatteso.
Certamente il neorealismo che è nei libri o nelle cineteche è un cesto dorato (e molto onesto) di buonissimi sentimenti, di tenerissime lacrime e di qualche legittima e acuta durezza. Non lo discuto. Eppure a me sembra che l'errore di quegli « autori di opere » sia stato di non aver mai messo in discussione le strutture e di aver cercato soltanto di scuotere le sovrastrutture così come si scuote un albero. Non un'operazione di scavo profondo, quindi, ma di disturbo, o di sorpresa. Era utile certamente anche questo, e poi in quel modo sorprendente (qualche volta); ma il popolo non era protagonista e autore, era solo il personaggio, era documento, era magari « cuore ». Le sue pene erano « quelle » pene, il suo soffrire era quel suo magro soffrire. La società che raccoglieva questi mali esemplari ricominciava a covare la sua nuova e tetra reazione. Io non rivedo volentieri i film di quegli anni e ricordo soltanto, per me, il gran vento gramsciano (autentico, nazional-popolare) di *Paisà*. Mi pare questo il solo momento in cui il popolo è autore. Tutto il resto è dramma serio, non è tragedia nuova.

Michel Tardy/Un enfant raconté

Désespéré par un système implacable qui lui fait comprendre sans ménagements qu'il est désormais en trop, le vieillard se résigne à avancer le jour de sa disparition. Un seul lien le retient au monde, qu'il cherche à couper, puis à renouer: son chien Floc. Il s'accorde un sursis que son compagnon entérine par de joyeux bondissements. Tandis que Umberto D. s'éloigne et disparaît, à la fin du film, des enfants envahis-

sent l'écran. On ne saurait dire si cette parabole encode l'optimisme ou le pessimisme. Ou bien: voici une vie irrémédiablement manquée et comme suspendue aux derniers battements de son ressort cassé; d'autres vies lui succèdent, qui portent les promesses du changement; des forces neuves, inlassablement, reposent le problème de la société et finiront bien par lui trouver une solution. Ou bien: une génération après une autre, et tout recommence; l'insouciance et la joie de vivre ne savent pas encore que leur destin est déja scellé et que leur malheureux secret se révélera bientôt par renversement dans le contraire; la répétition est inévitable: les enfants sont promis d'avance à l'écrasement et au désespoir dont le vieil homme vaincu est la figure emblématique.

Plusieurs indices semblent aller dans le sens de la première hypothèse. *Miracolo a Milano* est l'allégorie triomphante de la solidarité humaine. La société, l'espace d'un heureux instant, a basculé du bon côté: elle est vue par le regard clair de l'enfance et animée par les forces vives des recommencements [1]. Les personnages ont recouvré l'esprit d'enfance et le goût du merveilleux. Totò y accomplit des miracles à tours de bras et ses prodiges bénéficient à ceux qui sont dans le besoin. Le film, euphorique, s'achève per l'envol triomphant des « barboni » dans le ciel accueillant qui surplombe le dôme de Milan. Dès lors, entre la fin de *Umberto D.* et celle de *Miracolo a Milano,* des rimes idéologiques affirment leur richesse: il fallait déchiffrer, dans l'irruption des enfants, les prémices d'un monde meilleur. Toutefois la question se pose de savoir vers quel ciel sociologique s'envolent ces bienheureux. Leur assomption pose l'existence d'un « ailleurs » indéterminé, qui pourrait bien être la marque d'une utopie. La réussite mythique est presque toujours l'expression latérale et codée de l'échec historique. Comment interpréter cet « ailleurs »? S'agit-il de la préfiguration de ce qui va venir, ou du substitut imaginaire de ce qui ne sera jamais? On ne sait toujours pas si la dernière image de *Umberto D.* exprime la catégorie de l'espoir, ou celle de la fatalité. Histoire qui progresse malaisément? Destin qui se répète inexorablement? L'ambiguïté demeure.

L'enfant, dans les scénarios de Cesare Zavattini et dans les images consécutives de Vittorio De Sica, oscille entre la structure mythique et la pièce à convinction. Il relève à la fois de la métaphysique et de la sociologie. Pièce à convinction: la découverte du monde par l'enfant, de ses codes, de ses lois et de ses rouages administratifs; l'enfant abandonné à lui-même ou soumis au paternalisme des institutions d'éducation; sa place variable dans la constellation familiale; la promiscuité, les bagarres et les petits métiers de circonstance; la révélation des rapports conjugaux et extra-conjugaux des parents; et ainsi du reste. On trouve, dans le films de Vittorio De Sica, les linéaments d'une sociologie de l'enfant et de son développement. Le milieu dans lequel il grandit est le facteur essentiel de ses apprentissages. Structure mythique: la pureté de l'âme première, la lucidité d'un regard neuf, l'innocence sans défenses des commencements. L'enfance originaire baigne dans une « aura » poétique. Mais la Menace rôde autour de cet Age d'Or et déploie

[1] « Le film est une fable qu'on raconte aux petits et aux grandes personnes. Les truquages eux-même sont tous des « trucs » enfantins. Très simples, presque puériles, nés de l'imagination d'un bambin » (déclarations de V. De Sica, rapportées par Pierre Leprohon, « Vittorio De Sica », Collection Cinéma d'aujourd'hui n. 39, Paris, Editions Seghers, 1966, p. 49).

bientôt ses maléfices: atteintes, blessures, contaminations, l'enfant incarne la figure ancestrale de la Victime. Il ne lui reste plus qu'a être le Témoin et le Juge de cette injustice fondamentale: l'enfant ou la conscience malheureuse de l'adulte. L'enfant selon Vittorio De Sica est le symbole commémoratif d'une humanité manquée.

Que l'on considère les trois films de Vittorio De Sica dans lesquels des enfants sont des personnages principaux. En dépit des situations différentes et des péripéties singulières, ils réalisent la même structure narrative. Après que son père s'est suicidé, l'enfant se détourne de sa mère, adultère, sans un geste de tendresse ni de colère. Giuseppe et Pasquale, pitoyables épaves de la guerre, victimes d'une tutelle défaillante, se retournent contre les règles de la société et s'installent dans la transgression. Désemparé par la catastrophe qui s'abat sur sa vie professionelle, le père gifle son fils: Bruno s'enfuit, indigné. Il revient plein de ressentiments. Il finira néanmoins par prendre la main lasse de son père et par la garder, serrée dans la sienne, avec toute la force chaleureuse du réconfort. Dégageons la forme sous-jacente qui est commune à ces trois arguments narratifs. Dans les commencements, l'enfant est dominé par une force extérieure qui le soumet. Les lieux de l'initiative et de la décision sont ailleurs (parents, groupes sociaux, société globale): l'enfant se borne à en enregistrer les effets, et à en souffrir. Il se produit, ensuite, un renversement des rôles: l'enfant devient le juge, les actes accomplis par les autres passent devant le tribunal des valeurs dont l'enfant est le dépositaire. En d'autres termes, selon une figure classique de la narrativité occidentale, le dominant devient dominé, et le dominé, dominant. Il en résulte deux issues possibles: a) le pardon et la réconciliation; b) la condamnation et la séparation.

Cette structure narrative est le secret idéologique des trois films considérés: elle est le centre organisateur de leur intelligibilité. Elle se ramène, pour l'essentiel, à un schéma narratif simple (invariant), susceptible de se réaliser à travers des péripéties indéfiniment diversifiables et renouvelables (variables):

invariant

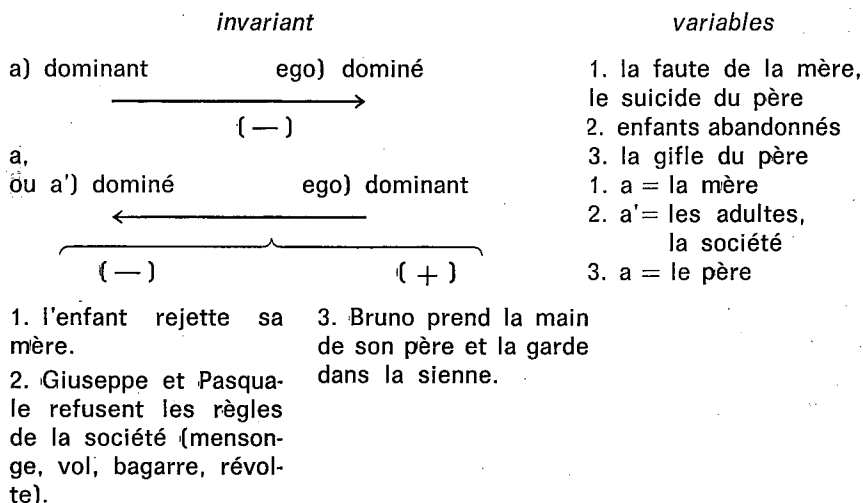
a) dominant ——————→ ego) dominé
(—)

a,
ou a') dominé ←—————— ego) dominant

(—) (+)

1. l'enfant rejette sa mère.
2. Giuseppe et Pasquale refusent les règles de la société (mensonge, vol, bagarre, révolte).
3. Bruno prend la main de son père et la garde dans la sienne.

variables

1. la faute de la mère, le suicide du père
2. enfants abandonnés
3. la gifle du père
1. a = la mère
2. a'= les adultes, la société
3. a = le père

(1. *I bambini ci guardano;* 2. *Sciuscià;* 3. *Ladri di biciclette*).

Ainsi les épisodes des trois films sont générés à partir d'une structure narrative élémentaire et à l'aide de quelques règles de transformations. Les trois histoires sont davantage l'expression codée de valeurs idéologiques que l'exposé des résultats positifs d'une enquête sur les faits. Le discursif l'emporte manifestement sur l'empirique.

L'opinion a prévalu, pendant deux décennies, que les films de Vittorio De Sica étaient des documents sociologiques: entre l'enfant réel, que l'on peut croiser dans les rues, et l'enfant représenté, que l'on voit dans les images, le spectateur était invité à mettre le signe de l'équation. L'enfant historique faisait une entrée fracassante dans l'univers du cinéma et prenait la place de l'enfant mythique de la tradition précédente. Les apparences sont en faveur de ce bouleversement, mais ce ne sont que des apparences. En effet, les différences sociologiques que l'on constate d'un film à l'autre (les fils de bourgeois, les enfants abandonnés, les petits d'ouvriers) ne sont que des variables: elles ne définissent pas le lieu de la pertinence. Quelque environnement sociologique que l'on considère, on note la prévalence des structures idéologiques dominantes. Les marques sociologiques sont secondaires, les marques structurales sont essentielles. La mécanique profonde de ces films est trans-sociologique et, par conséquent, mysthique. Son schéma de fonctionnement se réduit à combiner quelques invariants transhistoriques: renversement des rôles dont la fonction est de permettre une rééquilibration finale, répondre au mal par le mal ou répondre au mal par le bien. On y reconnaît sans peine la résurgence laïque des figures récurrentes de l'Ancien et du Nouveau Testament.
Carlo Lizzani loue Vittorio De Sica d'avoir été l'un des premiers à illustrer le cinéma italien d'opposition. Il entend, dans ses films, l'affirmation de réalités précises et positives et il y décèle la référence constante aux dimensions réelles de l'expérience quotidienne. Il apprécie cette négation vigoureuse de la rhétorique coutumière et il note que si ces oeuvres provoquèrent, à leur sorties, des sentiments mêlés, c'est précisément parce qu'elles étaient, d'une certaine manière, des scandales antirhétoriques [2]. Il apparaît, aujourd'hui que la rhétorique a la vie dure: elle peut disparaître du contenu immédiat et littéral des images, elle se réfugie sur-le-champ, dans les structures profondes de leur agencement narratif. Sous les apparences du document monographique, qui emprunte à la réalité socio-historique du moment quelques-uns de ses traits, ce sont des valeurs anciennes qui se trouvent exprimées discrèments. L'enfant soi-disant réel de Vittorio De Sica est, en fait, un enfant raconté. D'un côté, le discours s'écarte notablement du référent; de l'autre, le discours semble s'égales au référent. Il s'agit donc d'un discours qui fait semblant de n'en être pas un: cette figure rhétorique est précisément le signifiant habituel de l'idéologie. Dans cette perspective, le néoréalisme de Vittorio De Sica révèle son secret: il se présente comme la naturalisation d'un discours.

[2] Cf. Carlo Lizzani, « Le cinéma italien », traduction de Armand Monjo, Paris, Les éditeurs français réunis, 1955, pp. 140-141 et p. 153.

Per almeno quattro generazioni, Vittorio De Sica ha impersonato il costume italiano: benissimo, dato che possedeva tutte le caratteristiche, le qualità, i difetti, i vizi nazionali.
Anche la biografia è, alla sua maniera eccezionale, una storia italiana. Figlio d'un bancario e destinato agli sportelli, diplomato in ragioneria ma, come tanti italiani, con velleità e speranze d'arte, approfittò lestamente ed entusiasticamente, per cominciare una carriera teatrale, della casuale conoscenza e benevolenza della primadonna Tatiana Pavlova. Molto italiano il giovanotto che, negli anni trenta, divenne il nostro domestico Valentino, il seduttore pronto a incantare, dopo le frequentatrici di teatri, le ragazze spettatrici dei primi film sonori. Non bello, magari: « Ho il naso troppo lungo e i denti da cavallo », diceva di sé, « Ho la faccia lunga come un cavallo. Presi uno per uno, i miei lineamenti sono brutti; mettendoli insieme, forse ne viene fuori un risultato non disprezzabile ». Sottile, curatissimo, tutto un lampeggiare di denti bianchi e di riflessi di luce sui capelli ingommati dalla brillantina, con il suo foxterrier al guinzaglio, in quei film appariva disinvolto, mondano. Galante, elegante, un poco fatuo, a volte bugiardo: simpatico mascalzone, insomma, secondo le regole della commedia brillante applicate alla piccola borghesia provinciale italiana.
Inclinante più al « gagà » che all'atleta, più agli abbandoni sentimentali che alle ambizioni imperiali, più alla grisaglia e al pullover color canarino che al casco coloniale e alla divisa, più alla spider che al carro armato, il personaggio De Sica rappresentò allora l'alternativa al giovane fascista supervirile e maleducato che il regime offriva come modello esemplare. La guerra e il dopoguerra rappresentarono per lui, come per tanti italiani, il momento della coscienza e dell'impegno politico e civile, l'età di tutte le speranze. Insieme agli operai di Cinecittà, De Sica scendeva in piazza e sfilava in corteo con i cartelli, avvolto nel suo gran cappotto di cammello, per difendere il cinema italiano; insieme a Rossellini e a Visconti, creava il nuovo cinema italiano della realtà. Speranze ed entusiasmi non durarono troppo a lungo, per lui come per tanti italiani. Mentre i suoi film scivolavano lungo la pigra china commerciale, la sua faccia aperta, simpatica e invecchiante accompagnava i miti e i riti dell'Italia del « boom »: ospite d'onore televisivo a « Lascia o raddoppia? », canterino d'occasione al « Musichiere », galante intrattenitore delle sorelle Kessler a « Studio Uno », dicitore fine di poesie napoletane, avvocato difensore del petto della Lollobrigida, regista-Pigmalione di Sophia Loren, acquirente restìo di quadri di Bacon, emigrante di lusso in Francia, paziente fiducioso delle cliniche svizzere.
Una storia italiana, un personaggio italiano. Italiano l'estro, il talento, l'inventiva, la capacità di commozione, l'istinto infallibile per le immagini e la diffidenza per la razionalità intellettuale, la tenera pietà per le vittime, i poveri e i soli, il sentimentalismo con le sue inevitabili sfumature di cinismo, la generosità inesauribile. Italiane le virtù canore, le qualità che lo hanno fatto amare di più dalla gente, che gli hanno permesso di rendere popolare persino il personaggio d'un maresciallo dei carabinieri: la comunicativa simpatia, l'autoironia onnipresente.
Italiana la fatalità d'innamorarsi della straniera, la spagnola Maria Mer-

cader, e di dividersi tra due famiglie; italiana l'ingegnosa bonomia con cui arrivò a rendere armoniosi i rapporti tra tutti. Italiani il gusto per le automobili, le donne e i vestiti, i vizi del fumo e del gioco. Italiano il capriccio d'inventarsi una patria immaginaria ed elettiva, Napoli, mentre era nato ciociaro; italiano il patriottismo sincero, ma intollerante delle tasse da pagare. Italiana l'infinita capacità di lavoro, la ricchezza di risorse professionali, la poliedricità di attore. Italiana la debolezza per le onorificienze, l'orgoglio per quel titolo di commendatore che, nella voglia di rispettabilità comune a tutti gli attori, gli dava ogni volta, a sentirlo ripetere, tanta soddisfazione. Italiano l'amore sviscerato per i figli maschi, lo slancio nepotista con cui ne propagandava le vitrù alla televisione, li aiutava, li spingeva avanti. Italiana la mancanza di remore con cui, in un mondo fattosi duro e scettico, seguitava a ripetere le sue parole-chiave: bontà, compassione, amore, umanità, umano, molto umano, davvero umano.
Italiano, alla fine, anche il giudizio che dava di se stesso: « Certo ho commesso degli errori, nella mia vita, ma non credo di aver mai fatto del male a nessuno. Credo di essere stato un uomo per bene ».

Gianni Toti/Per una desicagnificazione

Bilancio sbilenco, allora, se critico dev'essere e non celebrativo, cioè non da calare, richiamare, riconvocare a fama dall'infama. Bis-lanx bis-link, diciamo, a mettere le mani avanti, insomma, data la diffacilità di scrivere su un personaggio che a molti può parere ob-viam, e non è ovvio affatto, semmai si oppone a certe corsive categorie di giudizio per una sua inafferrabilità e originalità del tutto contraddittoria. Oltre tutto, Vittorio De Sica è stato per me un personaggio dell'infanzia, dell'epoca in cui siamo in-fantes, non parliamo e qualcuno parla per noi. De Sica assomigliava a mio padre, era granatiere come lui ed era stato suo attendente o soldato, non ricordo bene, nelle nebbie della memoria in cui l'attore si confondeva con il personaggio extra-cinematografico, legendus. Altri mi raccontarono sue leggende, sempre spassose, che però contrastavano con l'immagine che mi ero fatto di lui: napoletanistica, navigatissima, furbesca anzi. Così la storia della comparsa napoletana che sempre cercava di farsi dare « la parte » dal « Vittorio nazionale » e non riusciva mai a essere ingaggiato fino al giorno in cui si fece un vuoto nella troupe e De Sica si ricordò dell'affamata sporadica comparsa, lo mandò a chiamare e quello rispose che no, che quel giorno « aveva già mangiato... ». Lo stupore di De Sica, in quella storia, mi sembrava incongruo, contraddiceva con l'immagine. E pure, forse, stava in questo suo stupore, che non proverebbe probabilmente De Filippo né avrebbe provato Viviani, un certo suo extra-napoletanismo e nazionalitarismo italiano. De Sica, insomma, si era costituito come maschera significante, con un suo preciso simbolismo, regole intrasgredibili e codificazione continua ma coerente a un certo sistema fisio-segno-nomico. E in ciò stavano la sua forza e la sua debolezza. La « maschera », si sa, è antica e, mol-

to probabilmente, del tutto superata anche se pare riviviscere nei « caratteristi » cinematografici.
De Sica fu un « carattere » più che una « caratterizzazione », sì, è il minimo che gli possiamo riconoscere, però, però... se riuscissimo a eludere il ricatto affettico, la « mozione degli effetti » (che poi, spesso, è una sola con la « mozione degli affetti »), potremmo tentare un riapproccio critico, una riapprossimazione. Del genere di quella che è necessaria per una rivisitazione del cinema del/sotto il fascismo, oggi revivalistica e, per me, non reviviscenza ma rimortiscenza. Se si tenta di salvare qualche film di quell'epoca perché « non in camicia nera », per lasciare il « nero » soltanto a chi lo esibiva nel vestiario, oppongo subito che proprio i film che indicavano se stessi come fascisti lo erano meno perché disinnescati dalla loro stessa rivelazione del sistema di segni cui appartenevano, mentre gli autentici film fascisti erano quelli che nascondevano le loro strutture simboliche e si fingevano addirittura inconformi, mentre erano il prodotto dell'« indottrinamento indiretto », il più pericoloso. Ecco, De Sica, in parte è vissuto proprio sul crinale di due sistemi culturali, nel fitto della contraddizione popolaresca, nei « caratteri » facilmente decifrabili in ghigni e sogghigni di « maschere », tic e gestualismi quotidiani, feriali. In questo senso era una energia sociale, ripresentava, rappresentava. Ma che cosa? Chi? Recentemente ho assistito a una sua postuma partecipazione, in uno dei film dovuti alla famigerata triade Wahrol-Morrissey-Dawson (alias Margheriti) su Dracula che « muore di sete di sangue di vergini ». De Sica appariva come aristocratico castellano e subito, nell'atmosfera pseudo-ironica della truculenza più scontata, rifioriva il lussureggiare della comicità napoletanesca: i clinamenes del viso cavallino, l'allargarsi degli arti, il ritmico contraddirsi di ogni deambulazione, dignitosa e insieme additante quella irrisoria dignità d'accatto, superata dalla storia, dall'atteggiarsi degli altri attorno a lui, dal contrasto fra la « figura » gotica del transilvano conte vampiro e le contemporaneissime irrevergini della famigliolanza nobilastra. La « commedia all'italiana » reintroduceva violentemente e disperantemente la sua mediazione simbolica, il segno dell'impossibilità metaforica: quello era Vittorio De Sica, nobile decaduto o popolano finto nobile e realmente nobile di un'altra autoironica nobiltà... In altri termini, De Sica, forse senza renderne conto neppure al suo mestiere di histerione antichissimo, esibiva una preconsapevolezza critica del suo « figurare » che avrebbe potuto giungere all'estraniamento più dichiarato, al colloquio metacritico con il pubblico, allo sdoppiamento delle « figure del discorso »: personaggio, attore, metattore, autore, autospettatore sul palcoscenico o sul set...
Stessa questione per De Sica regista, direttore di attori. Qui i risultati si contraddicevano apertamente, essendo De Sica incapace di andare al di là dei segni popolareschi, i modismi gestuali dietro cui si nascondono le classi subalterne, non per ignoranze linguistiche ma, al contrario, per irrisione della padronanza altrui sul valore di scambio della lingua. De Sica, come troppi, prendeva sul serio la « mascheratura » dialettale, populisticamente, ciò che come attore non faceva quando si sfocava nel corpo e nel fantasma ammiccava all'ombra del gesticolante. Così il neorealismo gli riusciva facile, non direi congeniale. De Sica era semmai prima e dopo il neorealismo, nell'arte commedionesca. E non riusciva ad andare molto al di là della negazione operata su quel suo personaggio piccolo-

borghese cameriniano (poi anche, con qualche superiore e dolente ironia, desichiano) e sub-fascista o a-fascista (aclassisticamente consensuale: c.d.f.d., come dovevasi fascisticamente dimostrare, allora). De Sica era andato avanti quanto aveva potuto, ma i tempi gli erano stati avversi, se possiamo spietosirci così. E gli si era rinchiusa addosso l'apertura della piccola breccia zavattiniana. Dopo *Miracolo a Milano* era naufragato ancora nel « popolare » dimenticando il « nazionale » o, meglio perdendone la connotazione via filmando. Era cominciato il suo supersfruttamento. Il modo di riproduzione del valore di scambio desichiano, il convenzionamento del successo, erano diventate le sue prigioni espressive. Ora possiamo rendere a De Sica quel che è di De Sica, a Zavattini quel che è di Zavattini, al napoletanismo come subalternità e insieme rivolta quello che pure gli aspetta; ma se vogliamo che le masse di sentimenti smosse dal suo ironico gesto e dalla sua cinicamente generosa affettività popolaresca servano ancora, dobbiamo slegittimarne la valorizzazione automercifatturiera. E scrutare con lenti critiche la trasparenza delle sue mimesi, delle sue traslazioni. I tropi non sono mai troppi...

Mario Verdone/Un po' di bontà

Il destino di Vittorio De Sica è stato singolare rispetto a quello dei suoi colleghi di teatro e di cinema. « Io — diceva — sono nato e rinato alla vita artistica almeno cinque volte ». Cantante e attore di rivista, attore di prosa, attore cinematografico, regista di film di poesia. Ruoli giovanili de *Gli uomini, che mascalzoni!*, *Darò un milione*, *Il signor Max*, sui quali si forma il mito del divo italiano degli anni trenta con il suo candore, la sua delicatezza, comunicate da una forza istintiva di simpatia che conquista irresistibilmente. Opere indimenticabili e internazionalmente esaltate come *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* che danno inizio con *Roma, città aperta* e *La terra trema* alla grande stagione del neorealismo cinematografico.

Di lui si è scritto tanto che se si volesse raccogliere metodicamente quanto è stato detto a proposito delle sue interpretazioni teatrali e dei suoi film, davanti o dietro la macchina da presa, da attor giovane o da attore maturo, occorrerebbero una quantità di album sistemati in non pochi scaffali.

Sceneggiature delle sue opere — per cui ebbe a collaboratore infaticabile, prezioso, e insostituibile, Cesare Zavattini — sono state stampate in volume; di gran numero sono i premi prestigiosi che hanno punteggiato una carriera unica per successi come per varietà di interessi e di virtù interpretative in una vastissima area della sfera artistica: sono Grolle e Nastri d'Argento a lui attribuiti dalla critica nazionale, riconoscimenti nei festival di tutto il mondo, Oscar hollywoodiani, quattro se non erro, l'ultimo dei quali onorò la sua regìa del *Giardino dei Finzi Contini*.

Il giorno mesto della sua scomparsa i quotidiani italiani e stranieri gli consacrarono pagine commosse. Le riviste di critica cinematografica portano saggi a lui dedicati da estimatori di ogni continente. Eppure, nono-

stante che Vittorio De Sica abbia tanto tenuto occupata la letteratura e la stampa come uomo di spettacolo completo, la cui umiltà e la cui valentìa permettevano di affrontare gli impegni più diversi — tanto che ce lo ricordiamo nei panni di Figaro e di Otello, di soldato del comico esercito di Za-Bum e di menestrello, di garibaldino al convento e di comparsa, squisitamente disegnato in *Tempi nostri* di Blasetti — poche volte è stato centrato — in sintesi — il carattere di questo nostro artista tra i più dotati, cogliendone le qualità essenziali: le quali emergono da oltre trenta film diretti e da non meno di centocinquanta interpretati, insieme alle altrettanto numerose esibizioni attorali sui palcoscenici e in televisione, come protagonista, come collaboratore di eccezione, o come capocomico, ai tempi ormai lontani ma — per il nostro teatro — non privi di luci e di significato delle compagnie di giro degli anni trenta.

La personalità di Vittorio De Sica è di una ricchezza che nel nostro cinema non ha precedenti. Vi predominano l'elemento gioioso e vitale, ma anche, in pari misura, l'elemento amaro, il senso della incertezza e della delusione. Se non si colgono queste due caratteristiche contrastanti non si capisce il valore vero e il senso fondamentale della sua opera.

Come attore — nel cinema del dopoguerra — è il maresciallo Carotenuto di *Pane, amore e fantasia* e *Il generale Della Rovere*, l'avvocato di *Processo di Frine* e il giuocatore de *L'oro di Napoli:* con un animo, dunque, portato al tempo stesso al comico puro e al tragico. Gli stessi chiaroscuri psicologici si ritrovano, come autore, in *Umberto D.* e in *Miracolo a Milano*, nella *Ciociara* e in *Lo chiameremo Andrea*.

Il carattere di Vittorio De Sica è, allo stesso tempo, amaro, sentimentale, e con forti doti di humour. E' un carattere che è stato formato, in gran parte, dalla vita che ha vissuto. Una infanzia difficile, lo ha dichiarato più volte, e di cui è rimasto perenne in lui il forte ricordo, un pessimismo incancellabile che gli hanno lasciato con forti impronte nell'anima coloro che ha frequentato, o incontrato fuggevolmente, nei suoi anni giovanili: il padre che ha tanto combattuto con le difficoltà della vita — e di cui si può raccogliere un ricordo amaro, sempre in senso assai lato, anche in *Umberto D.* —, e perfino il prete che in un giorno di dolore vuol negare la Messa a una famiglia che non può permettersi una cerimonia funebre. Talché *Il funeralino* de *L'oro di Napoli* diventa quasi una liberazione da quell'incubo, che rimase in lui per anni come una costante ferita.

Il suo è un pessimismo che non è completamente respinto neppure dal successo, e Vittorio De Sica ha conosciuto il successo come pochi; perché sentirà sempre offesa per le ferite patite in passato — non se ne dimenticherà mai — come anche per alcuni dei suoi film non completamente riusciti, magari in conseguenza della testardaggine del produttore che ha voluto, ingannandosi, imporgli attori diversi da quelli da lui indicati; magari per esser dovuto sottostare alle leggi talvolta ottuse della industria quando avrebbe preferito fare sempre da sé i propri film, affidandosi alla strada e ai suoi tipi, che sapeva far recitare in maniera esemplare, come era accaduto per Franco Interlenghi, Enzo Staiola, Lamberto Maggiorani, Francesco Golisano, Carlo Battisti. Gli altri film, invece, quelli che i produttori gli imponevano, o ne condizionavano l'esito, erano quelli

— diceva con sereno senso di autocritica — « che non avrei dovuto fare ».
Insieme a questo pessimismo, però, anche il piacere e la gioia della vita, fino alla ostentazione e alla amplificazione artificiale del benessere (si ricordi il suo amore, non taciuto, per il giuoco) e la generosità, l'oro di qualità umane — fatte anche di sofferenza — che attinge dalla città che lo accoglie nella sua giovinezza.
Napoli, con le sue strade, è un teatro; i quartieri popolari sono inondati, almeno a quell'epoca, di canzoni; la gente si esprime a gesti, a occhiate, con giuochi mimici, o facendo « scenate » anche in presenza della morte. La gente di Napoli recita sempre, ed ogni parola raccolta per strada, ogni dialogo, ogni frase di canzone, diventano rappresentazione. « Gli attori sono pochi — diceva —; ma il mondo è pieno di milioni di personaggi ».
De Sica registra e fa proprie parole, inflessioni, atteggiamenti, occhiate. E in ogni momento della sua vita, raccontando in una intervista un aneddoto, o rievocando con i familiari un episodio, si troverà subito — e talvolta si divertirà — a riprodurre i caratteri che ha incontrato. Se ne servirà per le innumerevoli « parti », ora primarie, ora di semplice caratterizzazione, che gli verranno affidate in tanti film; o per suggerire ai suoi attori la battuta giusta, il comportamento di un cantante di varietà, di un « pazzariello », di un nobile decaduto.
Se si deve trovare una analogia tra questo nostro eccezionale uomo di spettacolo e uno dei maggiori di altra nazionalità, forse il nome più adatto da fare è quello di Charlie S. Chaplin. Non, si badi bene, perché i film migliori di questi due autentici poeti dello schermo abbiano precisi elementi in comune, giacché Chaplin è stato, per tutta la vita, uomo del « burlesque » e del circo, mentre De Sica ha toccato un ventaglio di temi assai più ampio, anche se magari a volte più disunito; ma proprio perché quella amarezza, quel sentimento, quell'humour, che abbiamo già evocato, appartiene ad entrambi. E forse le analogie potrebbero venir fuori meglio dall'esame dei singoli film. Quando Sergio Bruni canta nel *Viaggio* imitando Armando Gill viene subito invincibilmente alla mente l'esibizione del vecchio « clown » in *Luci della ribalta*. Quando *Umberto D.* tende la mano per chiedere l'elemosina, e poi, pentito, la volta e guarda il cielo, come per far credere che vuol sentire se piove, il gag non è certamente distante da un comportamento alla Charlot. I barboni della bidonville di *Miracolo a Milano* non sono diversi dal vagabondo che cerca di ripararsi dal freddo in *Vita da cani*. La folla dei manifestanti che corre dietro il drappo rosso nella metropoli americana di *Tempi moderni* non è diversa da quella di Via Flaminia, e la coppia dell'attacchino e del fanciullo in *Ladri di biciclette* porta sullo schermo tanta accorata tristezza quanta ce n'è nel *Monello*. Allorché Chaplin assisté alla proiezione di questo film — dissero le cronache — il grande mimo uscì col volto rigato di lacrime. E accadde anche per uno scrittore come André Gide.
In tutti i maggiori film di De Sica sono presenti, dunque, amarezza, sentimento, ed humour, in quantità tali da caratterizzarne la tematica e lo stile. E' quanto riconosciamo in *Sciuscià*, in *Ladri di biciclette*, in *Miracolo a Milano*, ne *Il tetto*, in *Umberto D.*, ne *L'oro di Napoli*. Vi sono anche film dove l'humour scompare ed è quando tratta i temi della guerra — come ne *I sequestrati di Altona* e ne *La ciociara* —

e della persecuzione nazista, come nel *Giardino dei Finzi Contini.* E proprio qui si svela, più forte che altrove, nella sua tematica, un altro sentimento che in lui è sempre dominante: quello della famiglia e dell'unità familiare. Quando noi vediamo i Finzi Contini armoniosamente raccolti attorno alla tavola la presenza della famiglia si impone con autentico senso di unione — diremmo più propriamente di religiosità — e con viva forza poetica.
Il sentimento della famiglia è in *Ladri di biciclette* e ne *L'oro di Napoli*: specialmente in quelle scene in cui Totò e i suoi subiscono la presenza del guappo. E' nella descrizione iniziale dei personaggi del *Viaggio.* E' nell'aspirazione dei protagonisti del *Tetto* ad avere una casa. La bicicletta, la presenza del guappo, la pensione di Umberto D., le difficoltà della coabitazione nel *Tetto*, la malattia di Adriana nel *Viaggio*, le telefonate anonime ai Finzi Contini, sono tutti gli ostacoli che si frappongono tra una vita desiderata tranquilla e le minacce continue che le avversità portano alla felicità. E', questo, il tema fondamentale della vita giovanile di Charlie Chaplin come di Vittorio De Sica; il tema che li renderà entrambi costantemente amari, pessimisti, paurosi del futuro fino alla superstizione, spaventati dai possibili cambiamenti di fortuna, anche se spinti naturalmente ad assaporare la gioia di vivere e capaci di trasmettere, nello spettacolo, la gioia di vivere.
L'infanzia triste è il grande tema dell'esistenza di questi due artisti, tra i maggiori del nostro tempo. Chaplin lo consumerà tutto nel *Monello*, o in sprazzi di comiche brevi come *L'emigrante.* De Sica ne farà uno dei suoi argomenti principali nei primi film neorealisti, dai ragazzi di *Sciuscià* fino alla servetta di *Umberto D.* che vuole suicidarsi (e con la quale si avvicina a un soggetto da lui tanto amato: il « Cuore semplice » di Flaubert). I ragazzi — guidati da De Sica — si muoveranno con una spontaneità che nessun regista ha raggiunto con pari efficacia. Avranno sentimenti ingenui, guarderanno con stupore alla vita e ne saranno al tempo stesso spaventati. La loro presenza nel mondo sarà sempre avviluppata, anche nei momenti di conforto e di speranza, da un velo di mestizia. E' lo stesso senso che nasce dai ragazzi cresciuti alla vigilia della guerra nel *Giardino dei Finzi Contini*: De Sica li vede con un senso paterno di riserbo e di tenerezza, di comprensione e di speranza, pur ritenuta — in quel caso — impossibile, di poterli preservare da tutte le offese del destino.
Un altro aspetto avvicina De Sica a Chaplin ed è la completezza dell'uomo di spettacolo, tutto preso dalla sua estrema coscienza professionale. Essi sanno far tutto come un « pazzariello », come un uomo-orchestra, come un «clown». E se Charlot è giocoliere, mimo, pattinatore, danzatore, violinista, acrobata, De Sica recita, canta, fa lo « show ». Entrambi amano la musica, non concepiscono un attore che non conosca anche la musica. Su questo piano un altro rapporto da fare è con Laurence Olivier: interprete shakespeariano tra i più alti, ma che si esibisce insuperabilmente come vecchio « showman » in *The Entertainer* (il film inglese di Tony Richardson presentato in Italia col titolo *Gli sfasati*).
Un giorno un grande tragèda inglese, sir Beerboom Tree, appena recitato un atto del « Giulio Cesare », fu visitato in camerino da un impaziente giovane attore che esponeva i suoi progetti al maestro. « Giovanotto — chiese sir Beerboom Tree —. Conoscete la danza a tip-tap? ». Il giovane attore rispose, confuso, che era tentato dal grande teatro e non

dalle riviste di varietà. « Ebbene, qui, impariamo anzitutto a danzare e a cantare », rispose il maestro aggiustandosi davanti allo specchio la corona di alloro. E fece una serie di passi e salti degni di Fred Astaire. La concezione che Francesco Fratellini, il grande « clown », aveva dell'uomo di spettacolo non era gran che diversa. « Bisogna essere — diceva — danzatore, prestigiatore, cavallerizzo, acrobata, parlatore, e musicista. Ecco quel che occorre per diventare attori sul serio, e in grande ». Ho citato questi due esempi — e potrei aggiungervi Jean Louis Barrault — perché mi sembra che calzino perfettamente tanto a Charlie Chaplin quanto a Vittorio De Sica. Sono, entrambi, da annoverare proprio tra quegli uomini-di-spettacolo-limite fatti registrare dalla storia dell'attore. E perdendo De Sica il teatro e il cinema italiano hanno perduto proprio l'uomo di spettacolo più completo che il nostro paese abbia mai posseduto, fin dai tempi di Tiberio Fiorilli, maestro di Molière. De Sica arrivò alla regìa verso il 1940. Nonostante i successi dei film interpretati per Mario Camerini, che erano tra i più significativi dei nostri Anni Trenta, nei quali cominciava ad affacciarsi quella umanità minuta che soltanto più tardi sarà interpretata in maniera corale nei film neorealisti; nonostante i successi delle riviste Za-Bum e dei ruoli sostenuti nelle commedie di Gherardi e di De Benedetti, De Sica si considerò realizzato, come artista, soltanto a quaranta anni (era nato nel 1901). Precedentemente era stato lo specchio delle ambizioni candide di una società ancora in sviluppo e non cosciente di se stessa, il beniamino di un cinema ancora in stato di minorità. Attorno al '40 l'uomo che canta « Parlami d'amore Mariù » acquista più lucida coscienza dei drammi del paese. Erano stati l'incontro con Zavattini, la riflessione sui nuovi temi sociali, la scossa della guerra e del dopoguerra, e il passaggio dietro la macchina da presa, a dargli piena consapevolezza di una forza ancora non impiegata nella sua carriera artistica. Era la forza non appartenuta soltanto a un maestro della recitazione, ma anche di un maestro di messa in scena, di un regista, che se attingeva alla fertile inventiva di Zavattini per i soggetti sapeva crearli visivamente in spazi di cui diventava autore completo. Il regista — come tutti sanno — è autore del film, e si arriva all'esempio più felice quando è lui che concepisce, scrive, interpreta, realizza, un'opera cinematografica. Ma la storia del cinema offre casi — cui si ricollega l'opera stessa di Luchino Visconti, o di Marcel Carné, o di Frank Capra, o di altri maestri — in cui si stabilisce nel film una corresponsabilità che può appartenere allo sceneggiatore, per la invenzione del dramma, ed in tal caso siamo di fronte all'autore del film in senso temporale; e che appartiene per intero al regista come autore spaziale. L'autore temporale fissa gli estremi dell'azione, come potrebbero essere poche righe del « Gattopardo », tradotte in lussuose scene da Visconti, o come Pirandello enuncia, in sintesi, la sosta dei due protagonisti del *Viaggio* in un ritrovo notturno di Napoli. L'autore spaziale rende visive quelle azioni, anche succintamente enunciate. La visita al cabaret, con l'atmosfera fumosa ed eccitante, il pubblico, le esibizioni, il can-can, diventa squisito film nel film, sviluppato in ragionevole tempo di spettacolo.

Non ci fu regista più avveduto e consumato mettitore in scena, più autore spaziale, di De Sica. Le atmosfere sospese del finale sulla via Flaminia in *Ladri di biciclette*, della deportazione in *Giardino dei Finzi Contini*, della apparizione di un filo di sole di fronte alla folla dei barboni

in *Miracolo a Milano*, non avrebbero l'alto significato che loro attribuiamo se il regista non le avesse suscitate e incarnate, visualizzate, con pari intensità. Sapeva rendere visiva e saporosa una scena spettacolare di folla a *Stazione Termini*, una corsa di bersaglieri, o un passaggio di benestanti distratti sbadiglianti dietro i vetri di un vagone letto, tra i terreni di scarico abitati dai vagabondi milanesi.

Non v'è dubbio che furono sue qualità più evidenti l'istintiva sapienza di attore, portato allo stesso tempo al comico puro e al tragico, la coscienza professionale che sentì al più alto grado fin da quando era soltanto un brillante attor giovane pieno d'avvenire; la nobiltà d'animo e di portamento; ma sopra ogni altra prevalse quella dello « spirito di finezza » nel trattare i moti e le vibrazioni più riposte dell'animo.

Lo « spirito di finezza » è la più alta aspirazione dell'artista, dello storico, dell'interprete. E' la possibilità di arrivare — con ricchezza di conoscenze e umana — a rappresentare i fatti, non oggettivamente, impassibilmente, ma dal di dentro, superando dunque i confini stessi della realtà. Come regista dei maggiori film neo-realisti, conosciuti e apprezzati, portati ad esempio in tutti i continenti, De Sica ebbe per natura questa disposizione a saper cogliere ciò che nell'animo umano è gelosa proprietà, ed è quasi sempre inesprimibile.

Contemporaneamente alla attività di regista De Sica continuò ad esplicare il suo lavoro di attore. Spesso vi sono dei film nei quali appare soltanto con responsabilità di recitazione i suoi momenti più significativi di uomo di cinema completo. Attore nel *Processo di Frine* di Blasetti, in *Domani è troppo tardi* di Léonide Moguy, in *Cuore* di Duilio Coletti, in *Pane amore e fantasia* di Comencini, in *Generale Della Rovere* di Rossellini, in *Delitto Matteotti* di Vancini. Le sue interpretazioni acquistano in questi film un tale peso da sorpassare il normale contributo collaborativo che l'attore presta a un regista. Ci si può richiamare, qui, a un altro grande della cinematografia: Eric von Stroheim. Allorché fu impegnato semplicemente come interprete impose la propria presenza come co-autore: tipico l'esempio del ruolo dell'ufficiale comandante della fortezza nel film *Danza di morte* di Marcel Cravenne. Così De Sica diventa il vero « meneur du jeu » in alcuni dei film che abbiamo ricordato: e molto del successo che ebbe il film *Il generale Della Rovere*, nel quale Rossellini a momenti mostrava di non credere molto, si dovette proprio alla presenza di De Sica. Qui, l'attore impone se stesso, e diventa autore. Il regista allenta un po' nelle sue mani la propria responsabilità: finisce per accettarlo come coautore.

Nel *Generale Della Rovere* troviamo, tra i risvolti del personaggio, altri caratteri tipici di De Sica: anzitutto il senso del rischio, la vitalità nell'inventare per persuadere ma soprattutto per il gusto di sentirsi attore, di esibirsi e di recitare; però, al di sopra di tutto, il grande senso della dignità, della signorilità, fino a farlo diventare comportamento poetico e persino eroico.

C'è — ci si può chiedere — la componente esibizionista napoletana di cui parlavamo all'inizio del nostro discorso? Si, ma anche la generosità e, nel senso giusto, la superiorità in opposizione alla meschinità. C'è quel po' di gigioneria che in *Generale Della Rovere* è indispensabile, che si esplica per aver assunto deliberatamente un personaggio e volerne ricavare « effetti » fino in fondo? Forse si, anche questo. Ma il riscatto che il Generale opera col suo gesto di redenzione è più forte delle sue

debolezze umane; e il carattere che nasce dalle sue debolezze è più forte e ricco di qualsiasi altro. Così il Generale un tantino gigione e mistificatore, uomo d'azzardo, diventa eroe. Che è un po', nel vago limite di un personaggio simbolico, anche la metafora di un De Sica tutto attore, dalla testa dei piedi, e tutto cuore e generosità nella vita.
Un altro significativo pezzo di recitazione di De Sica si trova ne *L'oro di Napoli*, nella parte del giuocatore, nobile decaduto. Qui si riassume e si riflette anche meglio qualche aspetto della sua autobiografia e della sua paura del futuro. Tutto il film è una successione di tempi giusti: nelle scene recitate da Totò e dal guappo, nella regìa del *Funeralino* con il crescendo recitativo di Anna Magnani, nell'amara pittura del cupo episodio di *Teresa*, nella ritmata commedia della pizzaiola (Sophia Loren) che trova riscontro ugualmente saporoso nell'episodio *La riffa* di *Boccaccio '70*, infine nella presenza stessa di De Sica attore.
E De Sica si rivela allo stesso tempo maestro-attore e maestro-direttore di attori, maestro di regìa. Il suo duetto col figlio del portiere che giuoca a carte è una lezione di recitazione guidata da tutti e due i lati del tavolo. E' lui presente nell'uno e nell'altro ruolo, come è sempre presente in tutti i ruoli dei suoi film.
De Sica arricchì e nobilitò film minori — come accadeva per Louis Jouvet — quando vi trovava ruoli che erano in sintonia con la sua personalità, come in *Cuore*, o come nel maestro di *Domani è troppo tardi*. Amò le parti in cui si rifletteva la miseria e l'esibizionismo di Napoli, l'amarezza del sud, la grandiosità e la decadenza, la retorica e la passionalità.
La sua opera, oltre che riflettere la carriera, a volte brillantissima, di un grande attore e regista, è anche lo specchio di un carattere che ebbe per qualità principale la generosità, la cordialità, la bontà, il sorriso: quel sorriso che ricordiamo non senza commozione nel telefilm che di recente ha messo in onda la televisione italiana, e dove De Sica appariva salutato, apostrofato, quasi toccato con affetto, con una stretta di mano, con lo sfiorare di un braccio, dalla gente di strada, dai venditori di Campo de' Fiori, dagli spettatori dei suoi oltre cinquanta anni di attività nello spettacolo. Bontà e generosità che non so quanto sapesse di possedere ma che certamente faceva perfettamente incarnare dagli attori dei suoi film. La bontà di Cesare nel *Viaggio*, del padre nel *Giardino dei Finzi Contini*, di Totò il Buono in *Miracolo a Milano*, degli sposini del *Tetto*, di *Umberto D.* che riversa su un povero cagnolino tutto il suo affetto, del pazzariello Totò incapace di fare del male, e pronto a subirlo ancora, ne *L'oro di Napoli*, di Maggiorani in *Ladri di biciclette.*
In quei personaggi gli spettatori riconoscevano loro stessi.
Specifico della sua opera cinematografica — cui Zavattini è così intimamente legato — fu di rendere l'evento umano, il sentimento, e il vivere sociale, mediante la conoscenza dall'interno dell'uomo, attraverso l'uomo. Dal « pazzariello » che teme il guappo e sgomento prova ad opporsi, al padre Finzi Contini che sente stringere la famiglia nella morsa della tragedia, dall'ottimista, cerimonioso, attaccato ai piaceri della vita brigadiere Carotenuto, all'ambiguo, mistificatore, e poi eroico Generale Della Rovere, dal pensionato Umberto D. alla giovane domestica, dall'operaio angosciato che ha perduto la bicicletta strumento di lavoro alla madre smaniosa di esibirsi e disperata dietro il funeralino.
Con questi personaggi egli seppe esprimere meglio di ogni altro i turba-

menti, le angosce, i trasalimenti, ed anche i momenti di serenità, di calore e di tenerezza che sono propri di ognuno di noi: seppe rendere quello che è proprio dell'uomo del sud e del cittadino di qualunque altra nostra regione e città. Nelle loro virtù e nelle loro debolezze egli seppe tradurre, meglio di qualsiasi altro, l'« italianità ».
Ero stato — mi sia consentito un ricordo personale — uno degli organizzatori della mattinata domenicale cineclubistica al Barberini in cui venne proiettato in anteprima, nel 1948, *Ladri di biciclette*. Dopo il trionfo, attoniti, sbalorditi di un messaggio poetico sì alto, che sortiva da un cinema così povero di idee, sottosviluppato intellettualmente, come quello degli anni « imperiali », ci facemmo vicini a De Sica, incapaci di lasciare la piazza dove il pubblico si sperdeva a piedi o in filobus, e profondamente toccato, per tornare a casa. E chiesi, un po' ingenuamente, a De Sica: « Il cinema italiano non ha mai avuto film di tale altezza e intensità poetica, che comunicano un così giusto sgomento, un desiderio di maggiore amore per il prossimo. Come ha potuto, De Sica, arrivare a questo? ». Mi rispose: « Ci ho messo un po' di bontà ».

MATERIALI

SENZA TRASCURARE L'UOMO

Matilde Hochkofler

Quando ho cominciato a pensare a queste interviste, devo ammettere di aver abbozzato un piano ambizioso: ci avevo messo dentro tutti gli attori che erano stati con De Sica, dai primissimi compagni di palcoscenico ancora vivi, a quelli che egli stesso aveva scelto nelle sue iniziali fatiche di regia, alle « scoperte » del periodo neorealista, fino agli interpreti utilizzati nei film posteriori, quei prodotti, quasi sempre commerciali, con cui ha chiuso la sua carriera. Mi sono accorta ben presto, con un certo disappunto, che l'impresa si presentava di quelle ciclopiche, una specie di conto di galassie, ma soprattutto irrealizzabile per mancanza di materie prime. Molti di coloro che avevo inserito nel mio schema non si sono lasciati rintracciare, altri sono stati restii a parlare perché troppo occupati o comunque sordi al mio invito. E, infine, è stato inutile voler forzare il riserbo di chi, forse, ha interpretato la mia insistenza come una intollerabile mancanza di discrezione verso la propria vita privata.
Superata la frustrazione degli inizi ho accolto di buon grado la parziale sconfitta, e ho accettato con gratitudine la collaborazione di tutti coloro che mi hanno risposto con tanta disponibilità, grazie ai quali ho potuto stendere queste note. Compito non semplice, perché se è sempre difficile far saltare fuori « lui », l'intervistato, dalle sue stesse parole (qualcuno sosteneva che nell'intervista bisogna far dire alla gente « accidenti, si vede proprio che è lui »), ancora più complicato è farlo affiorare per interposta persona, da un materiale di seconda mano, una specie di realtà vissuta tramite altri. Il discorso si complica ulteriormente se dai ricordi diretti, dai riferimenti personali, dalle considerazioni che vanno dritte al bersaglio, si risale all'indietro, agli antecedenti, in una specie di gioco di specchi che si rimandino l'un l'altro delle immagini in successione.

Nel ripercorrere la strada dell'attore ci si trova ad un primo e più importante antecedente, a quel « crocicchio Pavlova » a cui mi hanno riportato più volte, come in una mappa ideale di quegli anni, molto più ricchi di quello che solitamente si creda, i vari interlocutori a cui mi sono rivolta per chiedere il regalo di una testimonianza, di un piccolo ricordo. « Il nostro è un mestiere che si scrive sull'acqua. Adoravo la Pavlova, che fu la maestra di De Sica. Quando sono stata ai funerali dell'attrice, solo pochissimi l'avevano conosciuta, sapevano esattamente chi fosse, l'avevano vista recitare ». Così mi dice Rina Franchetti che sono andata a cercare nella sua casa ai Parioli per interrogarla su Vittorio De Sica e su tutti gli anni in cui, con numero-

sissimi compagni, furono attivi nella rivista, nel teatro, nella radio, nel cinema.
Ma voglio soffermarmi un momento su Tatiana Pavlova che conosco solo dalle riviste di teatro sempre molto attente a lei, le avevano affibbiato persino un nomignolo buffo: vodka e caviale, dal suo debutto italiano nell'autunno del 1923. Mi parla della sua influenza su De Sica, Maria Mercader: « La Pavlova ha influito molto su di lui. Mi diceva sempre: mi ha insegnato il rispetto del personaggio, ossia spogliarsi di tutto. E questo lo doveva a lei, a lei e a Luigi Almirante: me ne parlava sempre, li considerava i suoi due maestri ». Alla scuola della grande attrice russa si erano formati, giovanissimi, oltre a De Sica, anche Renato Cialente ed Evi Maltagliati. A questa attrice, che ha ormai abbandonato le tavole del palcoscenico, rivolgo alcune domande. Mi risponde con calore sugli inizi della sua carriera, sugli insegnamenti dell'attrice russa, su De Sica: « L'ho conosciuto solo nella vita, non nel lavoro, non ho mai lavorato con lui. Io credo che De Sica sia stato un serio professionista, un attore disciplinato. Con Tatiana Pavlova faceva piccolissime parti, però era molto attento, era uno che desiderava fare carriera, ma non in fretta. Oggi si fa tutto in fretta e troppe cose: dal teatro, al cinema, al doppiaggio, alla televisione, sempre di corsa. Noi avevamo solo il teatro, non esisteva nient'altro, anche la radio è venuta dopo, per cui un attore doveva fare una gavetta dura, che era però importantissima per la sua formazione, soprattutto per il carattere, perché, vede, bisogna avere delle qualità per diventare un bravo attore, prima di tutto come uomo e come donna. Anche allora si lavorava per la difesa del pane quotidiano, ma non nel senso di avere la villa, la piscina, tutti vivevamo in camere d'affitto col baule in fondo al letto. Certo non si può paragonare la vita di allora con quella di adesso, ma molte cose positive si sono perse: la gavetta non esiste più, purtroppo. Purtroppo proprio perché era così salutare. Non mi piacerebbe iniziare a fare l'attrice oggi: questo affrontare il pubblico in continuazione, in molte maniere diverse, mi spaventerebbe, lo trovo dispersivo. È vero, noi provavamo sette ore al giorno, non avevamo sindacati, nessuna assistenza. Nessuno dei grandi attori è morto ricco: Ruggeri non è morto ricco, la Galli non è morta ricca, Falconi neppure. Ma c'erano anche molte soddisfazioni, e poi si imparava veramente il mestiere ».
Evi Maltagliati prosegue ricordando la Pavlova: « Tatiana Pavlova è stata una donna che mi ha insegnato molto, difficile come carattere, ma una donna che ha portato in Italia un tipo di teatro nuovo, di fare teatro in modo nuovo, con fondale nero, luci diffuse, panneggi, quando da noi c'erano ancora le scene di cartapesta. Per la recitazione non so, aveva quest'accento straniero, che se non si stava attenti era molto, molto facile imitare. Io, per esempio, sono stata tre anni con la signora e poi ho capito che dovevo andarmene, altrimenti cominciavo ad imitarla. Ho dovuto, anche se mi è dispiaciuto moltissimo, per questo pericolo che sentivo, e che mi avrebbe reso più difficile realizzare me stessa come attrice. Poi per cambiare repertorio, anche se la Pavlova aveva un repertorio nuovissimo per l'Italia di allora. Nel '26 faceva Gorkij, e per me giovane si aprivano delle porte enormi come Dostoevskij, Čechov: in Italia era molto importante, e anche per me era un nuovo arricchimento, mi ha formata come attrice drammatica, anche se poi ho fatto del comico, perché ho avuto la fortuna di ricoprire ruoli comici. Quand'ero giovane, facevamo ventidue, ventitré lavori in un anno, un tirocinio che consentiva di approfondire le proprie possibilità, e poi a forza di

sbagliare si arrivava a dare del personaggio un aspetto nuovo. Capitava a volte di studiare il personaggio, non le battute, proprio il personaggio, e non si riusciva a dire una battuta come si sarebbe voluto, e poi improvvisamente in scena, una sera, si trovava il tono giusto. Questa lotta che noi abbiamo avuta, a volte era anche molto dura: mi è capitato più di una volta di essere chiamata alle nove meno un quarto a rimpiazzare la Pavlova che si era improvvisamente ammalata e non c'era nemmeno il tempo di aver paura, non ci si poteva nemmeno ribellare, ti dicevano: l'hanno fatto gli altri, lo puoi fare anche tu. Allora non si chiudeva il teatro per malattia e queste prove importanti che vanno fatte, adesso invece ai giovani non capitano più. Questo essere buttata allo sbaraglio serviva a qualcosa, a fortificarsi dentro. Così impersonai per la prima volta Sonja nel "Delitto e castigo". Ho fatto nove anni di gavetta prima di arrivare, va bene che avevo incominciato molto giovane, non avevo ancora quindici anni, ma bisogna arrivare a gradi e noi arrivavamo a gradi: alla formazione della persona, all'irrobustimento della voce, alla fortificazione del sistema nervoso». Se per Evi Maltagliati gli anni di gavetta furono nove, molti di più ne dovette fare De Sica. Dal suo esordio, avvenuto quasi per caso, nel 1917 quando recitò a sedici anni accanto a Francesca Bertini ne *L'affaire Clemenceau* di Eduardo Bencivenga, dovette arrivare al 1932 per considerarsi arrivato. Solo dopo il successo della Za-Bum numero otto diretta da Mattoli, De Sica incominciò ad essere molto richiesto dal cinema pur continuando a fare teatro, dove aveva ricoperto per molti anni il ruolo del primo amoroso.

Non era bello

Rina Franchetti, che dopo l'esperienza di Za-Bum aveva girato accanto a De Sica *Due cuori felici* e *La segretaria per tutti*, ricorda il compagno di lavoro con semplicità e un pizzico di malinconia: « Era umanissimo, umanissimo, giocatore. Mi ricordo, eravamo con la Za-Bum e avevamo come amministratore Chellini, che era il marito della Chellini, il quale lo diceva sempre. Noi facevamo: Roma, Milano, San Remo; San Remo, Roma, Milano, facevamo quasi solo queste tre piazze, tutte le volte che andavamo a San Remo, siccome c'era il Casinò e noi recitavamo al Teatro del Casinò, lui si mangiava cinque o sei cinquine, perché si prendeva la paga a cinquine. Lui andava via pulito di cinque o sei. Comunque era molto, molto simpatico, cantava in una maniera deliziosa, perché aveva questo modo di cantare le canzoni napoletane, sì, sentimentalmente, ma con ironia. E poi faceva delle caricature formidabili. Me lo ricordo ancora quando faceva la caricatura di quella famosa canzone: "No, non è la gelosia" e faceva il fine dicitore, si metteva delle guance finte: era bellissimo, no, non era bello, ad analizzarlo non era bello, però tutto insieme era una stupenda creatura, poi di una simpatia enorme. E però aveva lo spirito, l'intelligenza di farsi anche brutto, di caratterizzare, e cantava: "Ma non è la gelosia, anche se il figlio è colore di latte e caffè, no, non temere, non sono geloso di te". E beh, ma era di uno spirito, se avesse fatto la carriera dello chansonnier diventava milionario. Ma forse milionario o miliardario non ci sarebbe mai diventato, perché aveva questo vizio del gioco. Comunque lui ha fatto di più, indubbiamente. Lui è sempre stato molto, molto sensibile al dramma della povertà, fino da allora. Mi ricordo che nelle serate d'onore diceva quella famosa poesia di Di Giacomo "Lassamo 'fa Dio" che racconta come San Pietro e

il Padreterno, scesi sulla terra in una bella giornata, si accorgano prima di tutte le bellezze e le feste che ci sono in terra e poi vedano invece la miseria, la povertà napoletana e allora distendono un grande lenzuolo e si portano in Paradiso tutti i poveri. Lui deve aver avuto un'infanzia, non miserabile, però molto torturata dalla indigenza, ecco. Miserabile no, perché io ho conosciuto molto bene il padre, la madre. Anzi il padre aveva una spicata simpatia per me. Io conservo una sciarpa che mi ha regalato il papà di De Sica e guardi che strano, non apposta, non l'ho fatto di proposito, ma in questi giorni ho tirato fuori delle lane perché volevo finire una coperta che avevo di là, sa quelle cose di lana che se si piantano lì non si riprendono più, come certi libri. E mi saltò fuori questa sciarpa. "Guarda, mi dissi, questa è la sciarpa che mi regalò il papà di De Sica". Aveva una forte simpatia per me, sì. Anche la mamma. Lui era una cara creatura, adorava la famiglia, lui ha adorato la famiglia, si sarebbe, non so, fatto tagliare a pezzettini per aiutare la famiglia. E voleva molto bene alla sua Giuditta Rissone. Anzi io penso che come me ci si sia rimasti un po' tutti male quando... Anche perché lei gli voleva molto bene, ma lui era napoletano, era cottaiolo, ed era affascinante. Cottaiolo proprio alla napoletana, sa, che pare che perdano completamente la testa, poi la ritrovano. Poi, magari, la ritrovano, però la perdono. Loro sono un po' Vesuvio che ogni tanto erutta. E lei, lei gli perdonava queste eruzioni, gliele perdonava, però, come vede, è successo che ha trovato quella che forse eruttava più di lui perché era spagnola. Povero Vittorio! Ma pensi, la combinazione ha voluto che quando lui in uno dei suoi numerosi viaggi andò a Parigi, io ritornavo in Italia. Ci siamo proprio scambiati. Beh, non aveva mica torto a essere così innamorato di Parigi. Io le dico la verità che ci sono andata per tre film. L'ultima volta ci sono andata in due riprese, in novembre, un anno fa, proprio quando morì De Sica, per un film giallo. Poi sono tornata il 1° agosto per un altro film con Yves Montand e Catherine Deneuve, si chiama *Le sauvage*. Ho una breve parte sulla linea tragi-comica che a me piace molto. Speriamo che non mi doppino, perché succede anche questo, dopo trent'anni di doppiaggio »

Lei, come De Sica, ha partecipato a molte trasmissioni radiofoniche. « Guardi, alla radio ho fatto di tutto dal "cin, cin, che bel ohè, ohè, ohè", a Shakespeare. Mi hanno sempre messo la corona in testa e la ramazza in mano. A Torino facevo il doppiaggio d'operetta e poi, pensi, ho fatto perfino Violin nell'"Annonce fait à Marie" di Paul Claudel. Era nell'immediato dopoguerra, era il periodo in cui c'erano gli americani. I nove mesi dell'occupazione tedesca sono stata a spasso, naturalmente. Poi una certa signorina Giacobbe, che aveva in quel periodo funzioni di dirigenza alla radio, venne a casa mia, non c'erano i telefoni, non c'erano i tram, e mi scritturò. Scritturarono due elementi femminili e tre maschili: una ero io, una era una certa signora Celeste Aida Zanchi, che poverina era stata ferita a una gamba da una bomba proprio nel portone, nell'atrio del palazzo dove lavoravamo, da una bomba che non si è mai saputo se fosse italiana o tedesca. Scritturarono dunque lei, me, poi un certo Calvi, che è il marito della Pezzinga che ha lavorato anni e anni con Checco Durante, un certo Rizzi e mi pare Becci, il famoso Becci, che è stato una delle più belle voci della radio. Scritturarono noi cinque e io stetti due mesi alla radio, mi davano duecento lire al giorno ». Quando ha fatto la prima trasmissione alla radio? « La prima trasmissione l'abbiamo fatta nel '32 da Torino con tutta la compagnia Za-Bum. Lavoravamo a Torino in un teatro e ci chiamarono

all'Eiar. Poi dopo io trasmisi molto per radio con Enzo Ferrieri a Milano nel '35. Fu allora che imparai canti popolari in tutti i dialetti d'Italia ». Mi mostra il programma di una serata di canti popolari in vari dialetti, alcuni hanno accanto la versione italiana: « Feci tradurre il canto genovese, perché il genovese è una lingua, il piemontese perché anche quello te lo raccomando quando è stretto, anche l'abruzzese e il canto sardo. Questa canzone satirica sarda, che non era una tiritera, anzi era abbastanza moderna, aveva un ritornello che faceva: "I tempi sono tristi e tremendi, bisogna essere delle canaglie per vincere". Portai il mio programma dal commissario, che lesse tutto per benino e poi mi disse: "E lei vuole andare in giro per l'Italia cantando questa canzone?". "Beh, sì, ma perché?". Pensi che io non ci avevo pensato. Perché in fondo è risaputo che vanno avanti quelli che sanno dare gomitate. Guardi, confesso che non lo mettevo in relazione al fascismo. Erano loro che avevano la coda di paglia, che sapevano che cosa bolliva in pentola. Comunque il commissario non m'ha dato il visto. E io questi programmi non li ho mai potuti cantare, sono andati in giro per tutta Milano, quando mi è andata giù la casa colpita dalle bombe, hanno svolazzato per tutta Milano. Però quei canti li avrò cantati in cento sale di musica, all'Accademia di Brera, e poi con Ferrieri al "Convegno" di Milano. Ma per tornare un momento alla "Za-Bum", ricordo che io e De Sica facevamo l'imitazoine di Greta Garbo e di John Gilbert nell'*Anna Karenina*. Era molto divertente ».

Contavamo gli spettatori

Anche Umberto Melnati partecipò alla Za-Bum numero otto in cui Mattoli aveva raggruppato molti dei migliori attori del momento. Oltre a De Sica, alla Franchetti, a Melnati, appunto, vi si trovarono « riuniti da una sorte che sapeva quel che si faceva », Giuditta Rissone, Camillo Pilotto, Ermanno Roveri, Amelia Chellini, Pina Renzi, Francesco Coop. Ma l'incontro di Melnati con De Sica era già avvenuto in precedenza, come mi racconta l'attore ricordando con particolare pacatezza le vicissitudini degli inizi: « Falconi nel '31 aveva deciso di riposarsi, era un po' stanco. Io ero stato molti anni con lui e allora cercavo una scrittura, qualcosa. Ero a Milano. Falconi aveva chiuso la stagione lì. A Milano trovai De Sica con la Rissone, anche loro cercavano, lui era stato nella compagnia di Almirante, aveva lasciato la compagnia, progettavano di fare qualcosa. La Rissone, non so come, era riuscita ad economizzare qualche soldo: "Adesso vediamo un po' con questi soldi che cosa si può fare". E allora ci siamo messi d'accordo e abbiamo formato una compagnia noi. L'unico attore che aveva un certo nome, che era dubbioso, a cui abbiamo detto: "La paghiamo, la paghiamo", era Giulio Donadio. Poi non siamo riusciti a pagarlo e se n'è andato via. Ci avevano dato il Teatro Manzoni a Milano, ma non veniva nessuno, nessuno. Io quando entravo in scena contavo i radi spettatori: uno, due, tre, sono dodici, sono. Spaventoso. Non era sempre così, per le altre compagnie il pubblico c'era. Noi non eravamo assolutamente conosciuti, anche se c'erano dei giornali che scrivevano: Andàte a sentire questi giovani, voi non li conoscete, ma sono bravi. Mi ricordo che siamo andati a Ferrara, nel solito teatro vuoto, ma quei pochi che c'erano ci hanno detto: ci siamo divertiti e i giornali domani diranno tanto bene di voi, vedrete che domani sera ci sarà gente. E difatti i giornali hanno scritto: Andate a sentire questi giova-

ni, vedrete come sono bravi. La sera dopo, all'inizio dello spettacolo, è esploso un tale temporale che a teatro non sono venuti neanche i pompieri. Sembra una barzelletta, ma è vero. Non eravamo conosciuti, questo è il fatto. Noi si cercava di andare avanti, pagando gli attori che così restavano. Mi ricordo che a Modena, al Teatro Storchi, una sera c'era, come al solito, poca gente, ma qualche cosa bisognava fare perché eravamo lì. Prima dello spettacolo c'è arrivato un biglietto da due attori: noi siamo alla tal trattoria, abbiamo mangiato, ma non abbiamo da pagare il conto, se volete che veniamo a teatro, mandateci a prendere pagando il conto. Poi siamo andati a Milano al Teatro Olimpia, solita cosa, niente pubblico. Lì è venuto a teatro Mattoli, capocomico degli Spettacoli Za-Bum, ci ha sentiti e gli siamo molto piaciuti, dice: "Ma questi si potrebbero utilizzare. Vi faccio fare io qualche cosa". Noi saltavamo i pasti, ma saltavamo proprio i pasti, non c'era da mangiare, non parliamo poi di andare in albergo, si prendeva qualche cosa qua e là, così. E Mattoli prese una commedia che era "Totò" di Bruno Frank: era la storia di una signora che aveva un cane, era molto affezionata a questo cane, ci teneva al cane. Allora Mattoli ha avuto un'idea. Per far venire un po' di pubblico ha fatto scrivere sui manifesti: Quelli che si presenteranno al botteghino per acquistare il biglietto e dimostreranno di aver pagato la tassa per il loro cane, avranno uno sconto del cinquanta per cento. S'immagini. È venuto qualcheduno in più. Poi ha avuto l'idea di una rivista che è stata "Le lucciole della città", scritta da Dino Falconi e Oreste Biancoli ».
Che repertorio facevate con De Sica e la Rissone? « Noi avevamo messo in scena una commedia di Frederick Lonsdale "Alla prova" e poi "Weekend" di Noel Coward, avevamo tentato anche uno spettacolo, una specie di spettacolo musicale di Achille Campanile "L'amore fa fare questo e altro", ma è stato un tale disastro, un tale disastro. Abbiamo cominciato al Manzoni, ma il pubblico: "Basta, basta, basta", e lì c'era Campanile che si è affacciato: "Ma permettete, lasciatemi dire", "No, i cretini non parlano, noi non vogliamo ascoltare i cretini". Insomma niente. Invece quest'altra rivista di Biancoli e Falconi, "Le lucciole", appunto, dove venne fuori quel famoso "düra minga", che dicevo io, ebbe un enorme successo, tanto che tutta l'Italia parlò di questo spettacolo e siamo venuti qui a Roma alla Sala Umberto, dove c'era il teatro esaurito tutte le sere e qui ebbero l'idea di proporci i primi film: quel *Due cuori felici*, con una paga che allora ci sembrava un sogno, io ho ancora il contratto: quattordicimila lire. Ma allora era una cifra, difatti qualche anno dopo io ho fatto quel film *Mille lire al mese*, dove cantavo: "Se potessi avere mille lire al mese". Adesso se uno avesse mille lire ogni mezz'ora sarebbe ancora poco. Siamo andati avanti, De Sica ed io, non solo con riviste, riviste ne abbiamo fatte più d'una; poi ci siamo staccati da Mattoli e abbiamo fatto compagnia noi, recitando diverse commedie e diversi film. "La tabaccheria della generalessa" era una delle commedie che abbiamo recitato, ma ne abbiamo date tante di commedie. Poi feci compagnia per conto mio, era la Compagnia del teatro comico Umberto Melnati ».
Quali ruoli faceva lei e quali De Sica? « In genere io parti brillanti e lui parti sentimentali, lui era il tipo del primo attor giovane, allora si diceva, mentre io ero il brillante ». Lei ha lanciato, come De Sica, molte canzoni. « In una commedia di De Benedetti ci deve essere una canzone, l'ho scritta io. Poi ho inciso molti dischi per la Colombia, ce n'è un'infinità. C'è anche "Umberto". "Cosa c'è, ma perché tante donne attorno a te, Umberto, Um-

berto. Non sei bel, ma con te hai una cosa che natura un dì ti diè. Chi ce l'ha, come te, stretta stretta se la tien, fa da sé, fa per tre, delle donne è re". Poi ricordo una canzone che ho scritto per una commedia da cui si è fatto anche un film, l'abbiamo girato a Tirrenia, era una canzone di ambiente russo che faceva: "Va la troika nella steppa, che di neve è piena zeppa. Va la troika e il suo fardello, l'uom che porta è un orfanello. Un orfanello innamorato che nella steppa s'è insteppato. Alla mia donna corre il mio pensiero, iuh, che lontani venti, iuh, le trascinano laggiù, fradicio il cuor d'amore e d'illusion, iuh". Io da ragazzo sapevo suonare bene violino, mandolino e chitarra e scrivevo musica, tanta musica ho scritto ».
Lei preferiva il cinema o il teatro? « Il teatro è più vivo, c'è più contatto diretto col pubblico, ma il cinema porta una popolarità che supera quella del teatro, naturalmente. Per dirle, in Germania, ma sa che in Germania, a Berlino, non riuscivo a camminare perché tutti si mettevano attorno, mi bloccavano per gli autografi ». Lei ha continuato il teatro: « Sempre », invece De Sica ha smesso: « Eh, beh, lui preferiva fare la regìa, s'era dato a quella ». La fama e la popolarità guadagnate col cinema non impedirono a Umberto Melnati di continuare ad amare il teatro e il suo pubblico, vissuto come presenza viva anche prima e al di là del confronto diretto dal palcoscenico. «Lei conoscerà il palcoscenico dell'Eliseo e i camerini. I camerini sono staccati, sono lontani, c'è perfino una scaletta per arrivare ai camerini. Beh, guardi, cominciava lo spettacolo, quando non ero subito di scena, non so, stando in camerino io sapevo dirle se c'era molto pubblico, se seguivano bene la vicenda. In che modo, questo non glielo so dire, è come la trasmissione del pensiero, ma sento il pensiero del pubblico. Non lo so, una sensibilità estrema per il pubblico, veramente. E il pubblico è la prima cosa a cui si deve pensare montando uno spettacolo ». Ci si potrebbe chiedere che senso ha riferire delle prime esperienze teatrali di Umberto Melnati e, come lui, di tutti gli altri che compaiono in questa breve galleria, quando il protagonista dovrebbe essere De Sica. Ma non sembri un voler allargare troppo il campo, o perdersi addirittura per la tangente, dare conto del panorama in cui si trovò a operare De Sica, che fu con Melnati il tipico attore di un teatro regolare, di un teatro che arrivava al grande pubblico.
I ricordi di Melnati assumono poi un valore particolare se si tiene presente che fu la « metà » di una coppia, una coppia affiatata che per tanti anni operò prima nel teatro e poi nel cinema stabilendo un termine di riferimento per il costume di un'epoca.
« Sono nato nella compagnia dove recitavano mio padre e mia madre », mi racconta Melnati, « perché noi attori si nasceva dove la compagnia si trovava e così pure la fine. Sono nato a Livorno e ho debuttato e Livorno, perché in "Maria Giovanna, la famiglia del beone" c'era una moglie abbandonata dal marito che era un ubriacone. La poveretta non sapeva più come vivere, come fare. Aveva una creatura in fasce, disperata la portava alla ruota. La prima parte che ho fatto io, in fasce. E poi nel vecchio repertorio c'erano molte parti di bambini e bambine, io ne ho fatto tante anche di bambine. Mi ricordo una commedia, della quale mi sfugge il titolo, dove c'era un padre che scopriva che la moglie l'aveva tradito e che la figlia non era sua. Il giorno del compleanno questa bambina si avvicinava al padre: "Papà, papà", "Vattene, vattene", "Aah, papà mi ha fatto male il dì della mia festa, quando volevo abbracciarlo". Si ricordano le battute. Come mi ricordo ne "I due sergenti" facevo una parte dove ho avuto il primo applauso a scena aperta. C'era la madre che mi mandava a portare qualche cosa a una

signora e al ritorno chiedeva: "E allora, dimmi un po'", "Mamma mia cara, così mi ha detto quella signora quando io stanco d'aspettare entrai nel suo salotto senza farmi annunciare. Era seduta allo specchio e stava tingendosi il volto in non so quanti colori. 'Impertinente, esclamò, chi vi ha insegnato ad entrare senza far precedere l'ambasciata?' 'Madama, io ho detto, sono un piccolo gentiluomo' e volevo dir le mie ragioni, quando un vecchio servitore mi prese per mano e trascinandomi fuori mi fece inciampare in un cagnolino che stava sulla porta. Allora, sì, madama si alzò furiosa e mi urlò dietro con una voce arrabbiata, che io non sapevo chi urlasse di più, se il cane o la signora". Le cose di gioventù si ricordano in un modo particolare. E poi ne ho fatte tante parti, naturalmente, perché una volta, si immagini, con Tina Di Lorenzo e Falconi c'erano in repertorio trentasette commedie. Allora le compagnie cominciavano l'anno teatrale ai primi di quaresima. Il carnevale finiva il martedì, quel giorno la compagnia si riuniva, il mercoledì gli attori viaggiavano, il giovedì provavano, il venerdì provavano, il sabato andavano in scena. Nelle compagnie c'erano due suggeritori, si provava molto nella giornata, in genere dalla mattina alle dieci fino alle tre e mezza, le quattro, poi c'era lo spettacolo serale. Tant'è vero che gli attori una volta avevano degli orari loro, si mangiava alle quattro del pomeriggio e dopo teatro. Questi erano i nostri orari e era una bella fatica, perché si recitava tutto l'anno, si facevano delle stagioni lunghissime e si cambiava spesso commedia ».

Mi faceva ridere

Elsa Merlini non vuol ricordare gli anni in cui interpretò accanto a De Sica *Lisetta, Non ti conosco più, Ai vostri ordini, signora!* perché, sostiene, preferirebbe non averli mai fatti e vuol che si parli di lei solo come attrice teatrale, l'unica sua attività che riconosce tuttora valida: « Desidero non ricordare quei brutti film. È una cosa che preferisco tacere. Io purtroppo non ho lavorato con lui in teatro, ma ho fatto solo dei brutti film. Preferisco non parlarne, non per lui, poverino, che adoravo, ma per quel periodo ». E non c'è modo di farle aggiungere altro, come ben sanno del resto i curatori della rubrica di radiouno, che hanno tentato invano, nella puntata dedicata a Elsa Merlini di farla parlare del suo cinema: le bizze dell'attrice, già molto note quando era una beniamina del pubblico, continuano ancora.

Un'altra protagonista dello spettacolo italiano degli anni trenta, ritornata prepotentemente alla ribalta a distanza di alcuni decenni dal suo debutto, è Milly. Anche Milly, interprete accanto a De Sica di *Tempo massimo* e *Amo te sola,* non vuole parlare della sua esperienza cinematografica che ritiene marginale nei confronti dell'altra sua attività artistica di interprete di canzoni. Non ama neppure parlare di De Sica: « De Sica aveva un'aria superiore che mi faceva tanto ridere. Andrei contro la mia natura se ne volessi parlare e magari bene. Si considerava un padreterno e io col padreterno ci farò i conti, spero, il più tardi possibile. Era molto antipatico, non siamo diventati amici, non lo siamo stati allora e non abbiamo mai avuti buoni rapporti dopo ». Inutile cercare di approfondire un giudizio così duro, né, isolandolo, dargli un rilievo maggiore di quello che può avere anche nelle intenzioni di chi l'ha espresso. Meglio piuttosto sentire le ragioni per cui Milly non ama molto l'ambiente dello spettacolo e il pubblico italiano che per

tanti anni le hanno negato quei riconoscimenti che solo dopo una lunga carriera, per la maggior parte percorsa all'estero, le vengono tributati. Ed è una donna diversissima da quella che siamo abituati a vedere sul palcoscenico, padrona della scena, di una prepotente presenza, « questo viso bianco, illuminato da un riflettore », che aveva impressionato Strehler tanto da sceglierla per « L'opera da tre soldi », la Milly che risponde alle mie domande. Piccola, minuta, senza ombra di trucco, i grandi occhiali le coprono buona parte del viso, i capelli raccolti, ricorda l'attrice dei recitals solo nella risposta secca, nella sottolineatura precisa, nella lucidità puntigliosa con cui rettifica ciò che le chiedo. Come è arrivata allo spettacolo? « Uffa, daccapo. Ti ci ritrovi senza che tu sappia come, per caso. Facevo il varietà e i miei fratelli facevano il corpo di ballo e dopo due anni siamo entrati in un compagnia di rivista, ma non la rivista con le scale che si faceva in America, in Italia ancora no, erano riviste più tipo cabaret, con satira di costume, satira politica. Sono quindi passata nelle compagnie Schwarz. Poi sono entrata negli spettacoli di Za-Bum dove si faceva prosa e rivista, ho lavorato con Mattoli due, tre anni, dopodiché sono partita per la Francia e sono stata a Parigi due anni. Poi nel '36 sono partita per New York e ci sono rimasta dieci anni. Sono tornata a casa nel '46 quando è morta mia madre e non ho voluto più ripartire. Naturalmente sono rimasta qui, avrei potuto continuare in America, qui proprio non mi filavano per niente, non esistevo, ero un fantasma. Me ne ero andata dall'Italia perché era accaduto quello che accade anche oggi, che si può fare un grande successo e si deve ricominciare da capo. Lei capisce: quando hai ventidue, ventitré anni ti stufi, sono andata a Parigi due anni e poi sono andata a New York, dovevo stare otto settimane e invece sono rimasta dieci anni. E per fortuna, perché io qui oggi morirei di fame, letteralmente. Beh oggi no, oggi mi cercano, oggi ho dovuto rinunciare e due serate una a Saint Moritz e l'altra a San Remo perché ho un impegno a Milano nel periodo in cui mi volevano. Ma sarei morta letteralmente di fame se non avessi lavorato dieci anni in America, e lei capisce, questo non mi rende molto benevola verso il mio paese ».
Quali erano le canzoni che lei cantava di prefereza? « Guardi, qui c'è un grande equivoco. Non sono mai stata una cantante di canzoni. Ho fatto due anni di varietà quando ero ragazzina, poi immediatamente sono entrata in una compagnia di rivista, e poi ho fatto « Al cavallino bianco » che era un'operetta, ma era stata ridotta dai fratelli Schwarz a grande rivista. E' tutto un equivoco che mi ha creato quel famigerato, spaventoso periodo per me dello « Studio Uno », che mi ha appioppato l'etichetta della cantante degli anni trenta. Io non ho mai cantato quelle canzoni, non mi riuscivano, come « La gelosia », tutte quelle stupidaggini, non mi riuscivano proprio. Io avevo un paio di canzoni che erano delle piccole storie, alla francese, perché poi avevamo un numero con i miei fratelli, cantavamo e ballavamo insieme. Quindi non ero una cantante, non sono mai stata una cantante ». Ha inciso dei dischi però... « Beh, sì, ho inciso dischi, ho inciso canzoni adatte a me. Per esempio avevo inciso « Violino tzigano » che io non cantavo in scena perché era una canzone che non rendeva, non graffiava. Non ero una cantante, ero piuttosto, diciamo, un'interprete. Quelle poche canzoni che io potevo scegliere erano a interpretazione, capisce, non era « La gelosia » non era « Violino tzigano ». Vede, allora, c'era posto un po' per tutti perché eravamo pochi, oggi sono molti, molti di più. Allora eravamo in pochi cani, oggi sono troppi, c'è un'inflazione. Io quando sento questi com-

plessi, questa gente che canta, non capisco se sono uomini o bambine. Io amo moltissimo i cantanti francesi, da Yves Montand a Brassens, Aznavour, Catherine Sauvage, Juliette Gréco, non parliamo poi della Piaf che era dio e quindi non si discute. Però qui in Italia non esistono questi modi di cantare. Qui cantano con gli occhiali neri, cantano tutti pendenti da una parte o con le voci da bambina ».

Assia Noris ha abbandonato da anni il cinema, vive a San Remo, ci sentiamo per telefono. È una lunga chiacchierata quella in cui mi racconta di De Sica. Ricorda con serenità gli anni in cui ha fatto coppia fissa con Vittorio, non prova né rancori, né nostalgie. Si può dire viva ancora al presente l'incontro con l'allegro e simpatico compagno, magari tentando solo di far slittare un po' gli anni di quelle esperienze. « De Sica mi faceva ridere perché, in fondo, mi trattava da ragazzina. Cosa vuole io ero molto più giovane di lui. Quando ho cominciato, quando ho fatto uno dei primi film con De Sica, *L'uomo che sorride*, con la regìa di Mattoli, io non parlavo ancora bene l'italiano e allora lui si burlava di me, ero un po' sotto la sua protezione, ero molto giovane, ero la pupa, insomma. Quando facevamo *Il signor Max*, in una scena io entravo in farmacia perché seguivo De Sica: noi entravamo dalla porta e la macchina da presa restava dall'altra parte, allora nessuno ci vedeva e lui mi faceva il « ciuccipucci », come si chiama?, lui lo chiamava così: mi faceva girare tutto intorno e allora perdevo pacchi, libri, tutto, mi cascava tutto. E quando il regista diceva: « Avanti! », io ero tutta a pelo per aria, dicevo: « De Sica, per favore, non me lo fare » e lui appena usciva mi diceva: "Ti faccio il ciuccipucci". Ci vedevamo sempre con De Sica, abbiamo fatto molti film insieme e siamo rimasti molto amici. È stato veramente un colpo quando ho sentito la sua... ». Come ha cominciato a lavorare in Italia? « Io sono italiana, anche se mio padre è tedesco e mammà è russa, io sono stata educata in Francia. Siamo venuti in Italia perché c'era della gente che mamma conosceva, per passare le vacanze. Mi ha visto Amato e ha chiesto a mia madre se facevo una ragazzina che diceva: "Papà comprami quest'uomo", insomma una Messalina. E mammà era molto scioccata di questo e diceva: "No, per l'amor di Dio". Invece Amato l'ha convinta dicendo: "Ma no, ma ci va anche lei, sono cinque giorni", così. E allora mamma ha detto: "Beh, va beh". Poi sono ripartita per la Francia, sono stata ammessa al liceo e io dicevo che ero attrice, ma nessuno mi credeva. Dicevano: "Non è vero". E poi dopo a tredici anni ero già Assia Noris, perché ho fatto *La signorina dell'autobus* che non avevo ancora tredici anni. Quando ho deciso di fare l'attrice c'è stato un dramma in famiglia, poi mamma mi ha detto: "Va beh, se vuoi fare il cinema starò vicina a te, però mi devi promettere che studi". E naturalmente io ho studiato, parlo cinque lingue, ho fatto tre scuole ».

I suoi film di allora, secondo lei, erano molto lontani dalla realtà italiana? « No, rispecchiavano il cinema italiano, la borghesia italiana, tanto è vero che io mi chiamavo sempre Lauretta. Poi, d'altra parte, cosa si poteva fare, c'era una censura terribile, no? Abbiamo fatto miracoli, oggi c'è meno censura e si possono fare tante, tante cose, prima non si poteva far niente, ma niente. Però, guardi, Camerini ha fatto un film che era meraviglioso, *Una romantica avventura* è un capolavoro, a Parigi ha ricevuto premi, è stato tre mesi agli Champs Elysées, è rimasto nel cinema d'essai; e Castellani ha fatto *Un colpo di pistola* tratto da Puškin ». Ha qualche ricordo particolare di De Sica? « Mi raccontava che aveva uno zio che giocava sempre al lotto e che erano molto poveri. Un giorno De Sica, uscendo, l'ha sveglia-

to e allora lui s'è messo a urlare, ha detto: "Volevo prendere gli spiccioli, volevo prendere gli spiccioli" e Vittorio chiede: "Ma quali spiccioli?" E lo zio: " Ma pensa che ho sognato che ho vinto quarantamila lire e me le davano tutte a mille lire e io ho detto: no, datemi gli spiccioli. E in questo momento tu mi hai svegliato. Potevo prenderli tutti interi, almeno avrei avuto la soddisfazione di averli. Invece volevo gli spiccioli e tu mi hai svegliato". Ma guardi, è sempre stato così, raccontava delle cose così. Una volta m'ha raccontato che sua madre diceva a suo padre: "Portami fuori porta, portami fuori porta".
E invece loro non avevano i soldi. Allora suo padre prese una sedia, fece sedere sua madre fuori della porta, la chiuse fuori e le disse: "Stacci, così finalmente sei fuori porta". De Sica aveva sempre delle cose da raccontare, da far ridere, era divertente, e questo è molto bello. Sapeva ridere anche di se stesso, quello che succede anche a me, perché, insomma, uno deve avere l'autocritica per poter criticare gli altri. Io andavo molto d'accordo con De Sica e tutto quello che facevamo lo facevamo abbastanza bene. Io ho visto il film *Il conte Max* con altri attori e non era la stessa cosa. Insomma quella Lauretta de *Il signor Max* e il signor Max erano veri, si poteva credere a tutti e due. Poi, per esempio, ho fatto *Batticuore,* non era con De Sica, era con John Lodge e l'hanno visto in tutto il mondo, l'hanno visto anche in America, in Francia, insomma tutti i film miei hanno sempre avuto un enorme successo. Ecco perché ero Assia Noris, pur essendo molto piccola, e anche adesso, guardi, le assicuro che la gente mi vuol molto, molto bene e io sono molto grata al pubblico di volermi molto bene perché io come natura voglio un po' bene a tutti, non ho né invidia, non so, né rancore, non conosco queste cose. Grazie a Dio, perché una è disgraziata se le sente ».

Un superbo talento

Non sono state moltissime le occasioni di incontro di lavoro fra Elisa Cegani e De Sica, ma sufficienti perché l'attrice ne conservi un ricordo vivo e molto affettuoso. Nella sua breve testimonianza si impone l'immagine di un compagno di lavoro preciso, diligente, capace di improvvise illuminazioni. « Vittorio? È stato il mio partner prima e più di ogni altro. Con lui ho avuto il mio primo successo in cinema nel *Ma non è una cosa seria* diretto da Mario Camerini nel '36; con lui, dieci anni dopo, il mio primo successo teatrale nel testo pirandelliano di "Ma non è una cosa seria" diretto da Blasetti nel '46 al Teatro delle Arti. Tutte e due le volte ho avuto forse le più belle critiche di tutta la mia vita, tra le quali, indimenticabile, quella di Silvio d'Amico per l'edizione teatrale. Debbo questi successi, senza dubbio, molto ai registi, ma soprattutto a Vittorio due volte bravo. Bravo come compagno di lavoro, come cordiale collaboratore, come amico che ti mette a tuo agio ignorando la sua statura di regista e di attore; e bravo proprio come attore col quale non si recitava il dialogo, lo si viveva. Vittorio era diligente e preciso nello studio, ma pronto a ricevere e a trasmettere, direi estemporaneo nell'azione. È stato, infatti, con lui che ho avuto il mio nastro d'argento per *Scene all'aperto* dialogata incantevolmente da Flaiano. E il ricordo più vivo che ne ho è lo spontaneo piacere che traspariva in Vittorio tutte le volte che una mia battuta aveva i tempi e i timbri giusti. Replicava allora intonandosi con quel suo superbo talento come per voler offrir-

mi una nuova occasione di essere alla sua altezza. Rara, rarissima dote di generosità di compagno che solo chi ha la piena sicurezza del proprio valore può permettersi. Che dire del suo contegno con me e del suo talento per l'ultimo film che ci vide insieme *Amore e chiacchiere*, dell'aiuto che ricevevo dalle sue intuizioni, dalla sua spontaneità? Il fatto è che Vittorio non aveva bisogno di successi e che i successi altrui, al suo fianco, nulla potevano togliergli; forse potevano dargli occasione, spunto, pretesto perché le sue doti di attore risultassero più vive. Come regista, purtroppo, l'ho avuto una volta sola in *Il giudizio universale*. Ma qui l'opinione di un'attrice deve lasciar posto a quella dei saggisti e degli uomini di cultura, esorbiterebbe il compito della testimonianza ».

Non so se Elsa de' Giorgi ami che si parli di lei più come attrice, come intellettuale o, esperienza recente, come regista. Certo nel panorama del nostro teatro e del nostro cinema occupa un posto a sé, estroversa ed eclettica, non è facilmente riducibile in un unico ruolo. Non dimentica, quando parla come attrice, di essere una scrittrice, né, quando ricorda le sue prove letterarie, di essere un'interprete di cinema e di teatro. Forse sta in bilico, in un difficile equilibrio tra l'una e l'altra, « dando vita, quando scrive, all'attrice che recita, spinta da un bisogno insopprimibile, e che si guarda recitare con un compiacimento struggente ». Naturalmente in questa occasione privilegio l'attrice ed è a lei che mi rivolgo per cercare notizie. « Molte cose abbiamo in comune con De Sica. La prima è di essere stati due attori, sia pure con una differenza di età a mio vantaggio, però, in fondo, scoperti da Camerini. Anche se lui, quando fu scoperto da Camerini, era già quello squisito primo attor giovane di una delle compagnie più incantevoli d'Italia a cui dava vita soprattutto la bravura eccezionale della sua prima moglie, Giuditta Rissone, indubbiamente una delle attrici più straordinarie che abbiamo avuto, una vera maestra. La sua modestia, il suo modo di scomparire, di uscire di scena dopo il suo matrimonio con De Sica e la sua appassionata maternità per la figliola, non fanno che confermare anche le doti morali di Giuditta Rissone. Quindi lui fu scoperto da Camerini come attore di cinema, ma come attore di teatro era già un attore molto celebre e anche la sua età era più avanzata. Io, invece, sia pure giovanissima e del tutto ignara di teatro e di cinema, fui a mia volta scoperta da Camerini: il mio primo film fu *T'amerò sempre*. Ma non parliamo di me ora, parliamo di De Sica. E De Sica, d'altronde, deve la sua grande fama cinematografica a un film che precedette *T'amerò sempre* e che era il famoso *Gli uomini, che mascalzoni!* di Camerini. Altra cosa che abbiamo in comune con De Sica, a parte la mia ammirazione assoluta per lui, non solo come attore, ma come regista, è questa, che in fondo siamo stati degli attori, e da attori siamo passati alla regia. Con un'esperienza che anch'io mi ero venuta facendo con gli anni, anche di teatro, cioè di arrivare alla regia cinematografica attraverso una grossa esperienza di attori di teatro. Attori che avevano veramente fatto del teatro, non avanguardia, ma teatro professionale nel senso più rigoroso del termine allora questo significava davvero qualcosa. Una volta c'era il teatro in cui si andava per anni con la stessa compagnia di attori, e si acquistava uno stile, si combattevano delle battaglie, si rinnovavano i ruoli, si era dentro una grossa tradizione mentre ci si faceva una propria esperienza di attori. Involontariamente io sono legata alla vita di De Sica, pur essendo stati molto amici, ma mai troppo intimi. Mentre facevamo *La mazurka di papà*, nacque,

con estrema difficoltà e pericolo per la mamma, sua figlia Emi, alla quale mi lega anche ora una grandissima tenerezza. E poi nel suo secondo matrimonio io ho una parte molto importante e proprio il teatro, come sempre, ha giocato questo ruolo di destino. Infatti io ero stata scritturata da Angiolillo che era, allora, produttore. Era un uomo delizioso, un antifascista molto spiritoso, molto lieve, veramente pieno di grazia, di cui parlo molto nel mio libro "I coetanei", perché fu un uomo di grande garbo, un meridionale di una straordinaria liberalità, e veramente di un'alta finezza. In quel periodo si dava da fare, non potendo fare il giornalismo, che era poi la sua vera vocazione. Mi ricordo che fra i film che doveva produrre c'era *Un garibaldino al convento* e Angiolillo aveva già scelto me come protagonista. Senonché io, adorando il teatro, sono entrata, senza neppure un ruolo stabilito, in una compagnia fra le più importanti, che era quella Pagnani-Ricci, contornata da altri bravissimi attori come il povero Carini, che era addirittura un contemporaneo e un compagno di grandissimi come Falconi, e il grande Gandusio. Mi sono fatta le ossa in questa compagnia. E Angiolillo cercò una nuova protagonista e la trovò in questa deliziosa ragazza spagnola, che in quel periodo era in Italia e, cosa curiosa, abitava proprio nell'albergo in cui anch'io abitavo, avendo disertato la mia casa a causa dei bombardamenti. Era una bellissima figliola, con una pelle straordinaria, di una bianchezza luminosa, e occhi nerissimi, era molto dolce. Fece questo film e accadde questo amore, che fu anche ragione di molto dispiacere per De Sica, perché lui adorava la prima moglie.

Avevamo un amico in comune, poi, con De Sica, straordinario, Adolfo Franci, un grande giornalista, critico de L'Ambrosiano, che era stato a suo tempo anche molto amico della Pavlova e aveva fatto molte sceneggiature, aveva lavorato molto nelle prime sceneggiature con De Sica. Era un uomo finissimo ed è stato uno degli amici più cari e unici, soprattutto nel periodo dell'occupazione. Poi non parliamo di Zavattini che è un altro mio carissimo amico, col quale abbiamo un cordialissimo rapporto anche letterario da quando poi io mi sono dedicata alla letteratura, tempo dopo. Posso solo dire che De Sica è stato fra i maggiori gentiluomini, oltre che quel grande attore e regista di cui è superfluo che parli io, perché tanti ne hanno parlato più autorevolmente di quanto possa fare io. So che mio fratello, che era addetto culturale a Praga, lo invitò proprio per *Ladri di biciclette*, che a Praga ha avuto un successo indimenticabile e a lui fruttò degli onori straordinari. Quindi i miei rapporti con lui sono stati molto affettuosi come collaboratrice nel suo lavoro, perché ci siamo conosciuti in epoche molto belle per noi, molto giovani. Poi io ho sempre avuto un grande, devoto rispetto per questa sua tenacia anche di grande uomo di teatro, che ha portato nel cinema il segno migliore del teatro. Oh, poi, ho dimenticato: un'altra cosa che tengo a dire è che il più grande maestro di De Sica, il più diretto maestro di De Sica, è Camerini. Questo vorrei chiarirlo. E basta rivedere proprio *T'amerò sempre*, questo mio film di Camerini. Bisogna proprio dire che il finale di *Ladri di biciclette* e il finale di *T'amerò sempre* sono quasi identici, questa è un'osservazione che pochi hanno fatto: una certa capacità di intimismo così dosato, con questo umorismo, certi aspetti proprio cameriniani, sono stati assimilati da De Sica con una altezza da poeta altrettanto ispirato, quale infatti De Sica è stato. Ma non dimentichiamo questo grande maestro di cinema che è stato Camerini ».

Paola Barbara esita a raccontare di De Sica, forse ritiene di doverne dare un giudizio, anche se non glielo chiedo. Preferisce prendere le distanze. « Io onestamente, devo dire che con me questi attori che con altre persone potevano avere i loro ghiribizzi, le loro antipatie, le loro simpatie, sono stati deliziosi, forse perché io ero una star ». L'esuberante interprete de *La peccatrice* continua parlando di sé: « Io non sono mai stata bella, ma più che altro credo che sia fotogenia e qualche cosa che uno si porta dentro, perché, guardi, ne ho viste passare a Cinecittà ragazze di una bellezza talmente rara che noi potevamo andarci a nascondere, me compresa, tutte. Bene, le facevano un provino, via, cancellata. Sembrava un cavolfiore messo davanti alla macchina da presa. Dunque è tutta un'altra cosa. Quando ho cominciato col cinema, il primo provino me l'ha fatto Camerini. Sapeva fare molto con le attrici, era molto garbato, metteva a proprio agio. Alla fine del provino lo ringraziai per questo e lui mi guardò e mi disse: "Ma tu veramente non hai bisogno di essere messa a tuo agio, figlia mia, che Dio ti benedica". Perché io non ero per niente imbarazzata, era come se ci fossi sempre stata, come se ci fossi nata lì dentro. Il primo film fu *Amazzoni bianche*, lo diresse Righelli che mi chiamava "faccia di patata" perché sosteneva che non esprimevo niente e mi diceva continuamente: "Ma perché ti sei messa in testa di fare l'attrice, tanto non ci riesci". Però il film non era ancora finito e io ero già scritturata semplicemente sulle fotografie che erano andate in giro sui giornali. Come vede anche un regista può sbagliare, ma non gliene ho mai voluto, era un piccolo uomo ».
Lei poi ha interpretato *Questi ragazzi* assieme a De Sica. Ha qualche ricordo di quel film di Mattoli? « Di *Questi ragazzi* ricordo un episodio, per cui posso dire che praticamente De Sica è stato il mio primo regista. C'era la scena in cui dovevo raccontare una fiaba ai bambini, perché facevo la maestrina, e non riuscivo a cogliere il tono esatto, questa specie di cantilena e lui mi stava a guardare, poi mi chiamò e mi disse: "Senti, vieni qua Paolina, adesso te lo dico io, prova con me". Ci mettemmo in un angolo e lui proprio in bocca me le mise le parole, in bocca. E quando ricominciammo a girare Mattoli rimase, capì che era stato lui, lo vide, lo capì, e dunque si può dire che lui è stato il mio primo regista, cioè io sono stata la prima attrice che ha diretto, pur non essendo ancora regista. De Sica aveva questa capacità di trasmettere i modi della recitazione, bisogna riconoscerlo. Infatti io ho lavorato con molti, molti attori, però difficilmente ho sentito questa corrispondenza da partner a partner. Di De Sica ricordo un'altra cosa, ecco perché io non so dire tutto quello che dicono gli altri, adesso che è morto, naturalmente. Io l'ho incontrato una sera, quando lui aveva fatto *Rose scarlatte* in cinema, l'ho incontrato in via della Mercede col bavero tirato su, con 'sto nasone, perché aveva un po' di nasone e io andavo di corsa, e mi sento chiamare: "Paola". Allora non ce n'erano tante che si chiamavano Paola, adesso non posso andare per la strada che sento chiamare Paola, allora mi sono voltata e l'ho visto: "Vittorio, che fai?" Era triste, triste, piangeva. Gli dissi: "Che sei matto, che è successo?" Rispose: "Sai, pensa cosa m'ha fatto Peppino Amato, ha messo regia di Giuseppe Amato". Dissi: "Che te ne importa, tu sei un gran regista, tu sei bravo". Allora lui cominciò un pochino a rasserenarsi e disse: "Si, ma sai..." "Ma valà".

Allora mi disse: "Che devi ritornare a casa?". Dico: "No, telefono a Carla e l'avverto. Perché, che vuoi?". Dice: "Non ceni con me qui da Tito?". "Certo che ceno con te da Tito, andiamo". Capii che il ragazzo era proprio a terra e allora lo lasciai sfogare per tutta la cena, finó a che cominciò a calmarsi. Gli dissi: "Vedrai, un giorno poi ne riderai di queste cose". Però è vero che lui non ha mai fatto lavorare delle persone che gli sono state care, gli sono state vicine, che l'hanno aiutato. Questo è vero. Ma ci possono essere tante spiegazioni per questo, c'è chi non vuol ricordare il passato, c'è chi non vuole... Può darsi che avesse ragione lui, chi lo sa? Io non so niente, non posso giudicare, non sono in grado di giudicare. Ma questo è un ricordo ben vivo che ho di De Sica. Da Tito in via della Mercede, sembra il titolo di un film. Come le dico io detesto tutte le persone che sparlano, preferisco scivolar via, no? Quando cominciano a dire: "Eh, ma sai, sapessi al tale che gli ha fatto, alla tale". Abbiate pietà, state zitti, non ne parlate, o sennò dovevate dirglielo quand'era vivo. Ma quando son vive nessuno ha il coraggio di affrontare una persona e dirgli: "Sei un porco perché fai questo". No, tutti in ginocchio, tutti per la pagnotta loro, nessuno ha coraggio. Allora quando è morto, state zitti, state zitti, non dite né bene né male ».

Credo che Paola Barbara abbia messo l'accento sulla difficoltà principale che s'incontra nel redigere un taccuino, attraverso i giudizi dei testimoni, su una personalità che ha lasciato un segno. I ricordi non saranno univoci, luci e ombre si rincorreranno e si sovrapporranno, ma è proprio dalla dialettica dei riferimenti, e non dalla somma lineare delle lodi e delle critiche che si potrà fare un po' di chiaro.

Maria Denis mi aveva concesso mezz'ora, dandomi appuntamento in un bar di piazza Cavour: purtroppo arrivo irrimediabilmente in ritardo. L'attrice, che forse era arrivata puntuale, si trattiene a mala pena dal coprirmi d'insulti, mi ricorda comunque che da molto tempo non si faceva intervistare e che l'esperienza di quel giorno non avrebbe certo facilitato la sua disponibilità.

« In De Sica ho avuto non solo un compagno, ma un amico. Molte volte tra attori si lavora, ma non resta niente, solo con alcuni nasce un'affinità di gusto, di idee. Sono quelle persone che diventano parte della nostra vita: De Sica era una di queste. Ricordo che in *Napoli d'altri tempi* cantava "Il ritratto di Ninetta" di Cicognini, che era un po' la mia descrizione. Nella personalità di questa ragazzina mi ritrovavo e come spirito sono rimasta un po' come allora, sono molto vicina ai giovani perché è l'avvenire, è l'oggi, è il domani che conta. Sento quanto noi lavoravamo in un clima di amicizia, di intesa, in un clima costruttivo e ricordo ancora l'amicizia e l'affetto che c'era con Palermi, con De Sica: tra registi e attori c'era un'atmosfera di collaborazione molto intensa. Difatti quando è morto De Sica io l'ho pianto come una persona di famiglia ». Ha qualche ricordo particolare di De Sica? « Una volta tornando da Napoli con molte macchine, Vittorio sulla fettuccia s'era addormentato mentre guidava e successe quasi un incidente. Ma questa è una cosa da niente, un'immagine della sua vita che m'è venuta in mente in questo momento. Quello che voglio soprattutto ricordare è che era straordinario nell'aiutare i giovani a recitare, e questo è molto importante ».

Il colloquio è finito. Mi erano rimasti solo pochi minuti della sospirata mezz'ora. Ormai estranea da anni al mondo dello spettacolo, Maria Denis vorrebbe occuparsi di giovani handicappati, di drogati, forse per ritrovare quell'aggancio con la realtà che, seppur mediato dalla finzione dello spettacolo, l'aveva accompagnata nella sua carriera d'attrice. Sono lontani i tempi di *Malia* e dei pianti per la parte preponderante che veniva assumendo ai suoi danni la quasi debuttante Proclemer, e come per molte ex-attrici, il pericolo di rifugiarsi nei ricordi, di rivivere in un delirante presente il successo di un tempo è lì, a due passi, basta un momento per lasciarsi andare.

Erano altrettanti De Sica

La giovanissima Carla Del Poggio fu, forse, la prima ad avvantaggiarsi delle qualità maieutiche di De Sica regista. Proprio quest'incontro fortunato l'ha indotta a intraprendere una carriera seguita con grande impegno, ma non con altrettanta passione, se è vero che l'ha presto abbandonata senza rimpianti. Le chiedo: se non fosse stato De Sica a iniziarla al cinema, pensa che lo avrebbe fatto lo stesso? « Sono stata scelta da De Sica a quattordici anni mentre avevo appena iniziato il Centro sperimentale, dove ero arrivata per altre sfortunate vicende scolastiche. Anzi, io mi sono sempre molto meravigliata di questa scelta. Ma io penso di no, credo che se non avessi avuto delle chances immediate sarei ritornata a scuola. Con De Sica ho sempre molto litigato perché mi trattava da ragazzina. Mentre giravo *Un garibaldino al convento* ero in uno stato di irritazione continua con De Sica che si era già preso un tremenda sbandata per Maria Mercader, perché io credo di aver avuto una cotta per lui e quando voleva che io facessi fermare il cavallo davanti alla macchina da presa in modo da poterne fare un primo piano, io gli rispondevo male, dicendogli che era una bestia e non un mezzo meccanico e che non poteva star fermo come voleva lui. Ho lasciato il cinema a trent'anni dopo la nascita del mio primo figlio, perché non ho mai avuto passione per il cinema e poi preferivo finire in bellezza prima di dover piatire delle particine ». Che cosa ricorda della fama che aveva De Sica in quel momento e che cosa ne pensava lei? « So che lui e Amedeo Nazzari, erano fra i tre, quattro attori noti della situazione cinematografica italiana, che era anche abbastanza povera in quel momento ». Secondo lei De Sica, questo attore-personaggio, era o poteva essere preso come uno specchio del costume italiano di quel tempo, delle aspirazioni della borghesia? « Forse, ma rifacendomi a quei tempi penso che ero troppo giovane. È molto difficile dare una risposta; a quei tempi penso che ero troppo giovane, oggi non sono obiettiva. Poi De Sica era ritenuto una "macchietta", un pavoncello, un attore comico, ma forse, sotto certi aspetti, di un comico deteriore. Io non l'ho mai visto sotto questo aspetto, io l'ho sempre visto come uno molto impegnato nel suo lavoro, con molto amore a quello che faceva e per niente dalla battuta facile. Nel momento in cui ha diretto *Maddalena zero in condotta*, De Sica era, come attore, votato a un certo personaggio che mi pare facendo la regia abbia a mano a mano un po' dimenticato, tralasciato. Insomma questa benedetta caricatura di se stesso che lui faceva sempre, col tempo è andata scomparendo e mi pare di averlo

conosciuto proprio nel momento in cui abbandonava questo personaggio, che era molto più superficiale di quello verso cui tendeva ».

Cosa può dire dei personaggi che Carla Del Poggio interpretava in *Maddalena* e nel *Garibaldino*? Allora, li sentiva lontani o vicini alla realtà del momento, alla situazione del momento? « Lontanissimi, però mi divertiva interpretarli. Il secondo era il ruolo di un'eroina. L'altra era un'eroina alla rovescia, cioè l'allieva somara ma amata da tutti, brava ragazza, tutto sale e pepe. Era un personaggio dalla facile popolarità, e avevo abbastanza intuizione per capirlo. Erano, comunque, personaggi al di fuori della realtà, sia l'uno che l'altro, però a me piacevano. Io penso che il successo dei due film sia dovuto al fatto che erano proprio un tipo di film diverso dai soliti clichés del cinema italiano di allora, potevano essere delle commedie, non saprei di quale nazione. Ma, secondo me, non facevano assolutamente epoca e forse il loro successo è dovuto proprio a questo che, senza essere niente di trascendentale, avevano dato un taglio a un certo genere di film di cappa e spada ». La sua esperienza durante la realizzazione dei due film: quali altri attori ha incontrato, cosa si ricorda di questo suo ingresso nel cinema? « Dicono sempre che gli attori di teatro sono molto duri con quelli che iniziano, con me non lo furono, forse perché io ero molto giovane. Mi ricordo di Amelia Chellini, di Pina Renzi, di Barnabò, purtroppo ormai quasi tutti scomparsi, perché io ero giovanissima, loro già anziani, si può immaginare. Mi furono di aiuto, non dico di aiuto materiale perché De Sica si faceva lui in quattro. Lui faceva la scena e bisognava copiare esattamente quello che faceva lui. Non c'era che da copiarlo. Però gli altri mi sono stati sempre molto amici, anche Migliari, recentemente scomparso; tutti li ho sentiti vicini. Non credo che io fossi così giovane da non essere all'altezza di giudicare questo affetto che mi sembrava piuttosto sincero. Ho avuto anche occasione di conoscere Tonino Delli Colli, che ha sposato una mia compagna di scuola, o stava per sposare, non so, che era ragazzino anche lui, suppergiù mio coetaneo e poi è diventato il grande operatore che è diventato, operatore di fiducia di Pasolini, e di tanti altri registi di un certo livello ».

Si dice comunemente che De Sica era bravissimo nel dirigere gli attori. « Fuori discussione. De Sica era un grande direttore di attori, ma li spersonalizzava anche, erano tanti De Sica che recitavano. Questo per quanto riguarda quell'epoca, in seguito forse è un po' mutato, lo abbiamo visto anche sullo schermo che non era esattamente così ». Cosa pensa del successivo cammino di De Sica regista? Quali sono i suoi film che l'hanno maggiormente colpita? « *Ladri di biciclette e Umberto D.*, i film che avevano avuto poco successo finanziario. Cioè *Ladri di biciclette* quando è uscito in Italia è stato un tonfo senza pari e ha dovuto andare in America e all'estero e avere il successo che ha avuto per poi ritornare in Italia e essere degnato di uno sguardo. "Nemo propheta in patria", lo diceva sempre lo stesso De Sica. *Umberto D.* è un film che mi ha veramente sconvolta, oggi non so nemeno dire per quale ragione, ma certo che è un film bello, con quel personaggio che era un po' il padre di De Sica, il pensionato col cane che chiede la carità per lui. Lo trovo molto commovente, non certo strappalacrime o "strappacore", è un film che viene dal profondo e si sente e credo che sia un film proprio di natura desichiana, se così si può dire, perché De Sica era tutt'altro che

un superficiale, ma mascherava molto volentieri con la superficialità, quello che aveva dentro ».

Ha continuato a incontrare De Sica anche fuori e dopo del suo lavoro con lui? « Sì, ci incontravamo qualche volta, io gli chiedevo consigli, gli telefonavo, ma, insomma, era tutto molto relativo. De Sica ha avuto occasione di incontrare tre o quattro anni fa a un festival, mio marito, Alberto Lattuada, e gli chiese se avessi sempre quel carattere che avevo quando lui mi aveva conosciuta a quattordici anni. Mio marito disse: "Sì, sì, disse, lei quando ha una cosa in testa è una che non si tira indietro, che esprime la sua opinione". Dice: "Sai, era tremenda, io mi sentivo continuamente criticato". Comunque, disse: "Ho tanto pensato a lei perché la sua età un po' fuori sincrono con il cinema di ieri ha fatto sì che Carla non abbia proseguito e quando io ho avuto Faye Dunnaway nel film ho pensato spesso a Carla perché certe espressioni, certi modi me la ricordavano. È stato un peccato che Carla abbia lasciato ».

Trentaquattro sono tanti

Quello che avrei desiderato da Maria Mercader era un ritratto « in pantofole » di De Sica. Ma molte volte è difficile, anche per chi è più vicino, rilevare doti e difetti che, senza ledere la « privacy » a cui ognuno ha diritto, diano effettivamente conto di com'era una persona lontana dalle luci della ribalta. Il mio cercar notizie su De Sica casalingo è partito un po' alla larga, dalle prime esperienze italiane di Maria Mercader, dal suo incontro con Vittorio, dalle vicende di spettacolo che li hanno visti insieme, e solo alla fine, esitando, ho osato chiedere di De Sica « uomo ». Devo dire che la risposta è rimasta nel vago, nella ufficialità più smaltata, non è andata oltre la facciata del marito e padre esemplare riportata da tutti i rotocalchi: forse non ci si poteva aspettare di più dall'incontro di due reticenze, la mia esitazione a chiedere troppo, la sua paura ad allontanarsi da un ritratto a tutto tondo, senza incrinature. Dopo alcune esperienze in Spagna, lei è venuta in Italia e ha fatto un certo numero di film. Il cinema italiano con cui si incontrò è soprattutto quello delle commedie comico-brillanti. Quali ricordi ne ha? « Sono arrivata in Italia nel 1939. Io ero a Parigi dove stavo interpretando un film e i fratelli Genesi mi hanno proposto un film in Italia. Io ho accettato immediatamente perché avevo vent'anni e ero piena di entusiasmo. Sono venuta in Italia per fare un film bruttissimo che si chiamava *Il segreto inviolabile,* un vero orrore. Dopodiché volevo tornare a Parigi, dove avevo fatto il mio primo film. Senonché la Lux mi propose di fare *Forza bruta*, no, prima avevo fatto un altro film, *La gerla di papà Martin* con Ruggero Ruggeri, e questo è stato il mio primo successo italiano. E subito la Lux mi fece un contratto di tre film e allora ho fatto *Forza bruta*, insomma ne ho fatto trentasei, adesso non me ne ricorderei, però esistono. Soltanto dico questo: nel 1941 ne ho fatti undici. Allora si lavorava così, se un film durava più di quattro-cinque settimane, era un colosso. Ma le commedie brillanti e questi film così, erano sempre di quattro settimane. Dunque ho fatto un film per mese. Con mio marito abbiamo fatto dopo *Un garibaldino al convento, Se*

io fossi onesto, Non sono superstizioso... ma, I nostri sogni, L'ippocampo. Lo facevamo per restare insieme, naturalmente ».

Ha conosciuto De Sica quando ha interpretato *Un garibalbino*? « Io veramente l'ho conosciuto nel '39, però, così, un'amicizia come con altri. Poi, alla fine del '40, è stato quando ho cominciato a girare *Un garibaldino al convento* e alla fine del film..., perciò dal '40 al '74, trentaquattro anni. Sono tanti, eh! Per questo mio lavoro non ho avuto una gran passione, l'ho fatto perché è stato tanto facile, però lo facevo come un altro può andare in ufficio. Io facevo il mio dovere e scappavo, non vedevo l'ora, per andare la sera a ballare, a divertirmi, ero giovane e lui cominciava ad assediarmi, a dirmi ho sognato, non ho sognato. Ma non ci facevo molto caso, dico la verità, non è stato il colpo di fulmine, quelle cose che si dice, l'ho visto..., no, perché lo conoscevo già. Anzi le dirò, quando mi ha proposto *Un garibaldino*, non lo volevo fare, era un film di collegi, lui aveva già fatto *Teresa Venerdì*. Ah, questi collegi! e non volevo, poi ho accettato. Lui ha insistito molto per avermi, ma ho accettato soprattutto perché mi sembrava un personaggio adatto a me, per niente altro. Dopo il film, quando è finito il film, è cominciata la nostra storia, che fortunatamente s'è rivelata giusta e un accordo meraviglioso, perché trentaquattro anni sono tanti ». Nel '43, in *Nessuno torna indietro* di Alessandro Blasetti con Roldano Lupi e Doris Duranti, è Vinca, un personaggio notevole. « *Nessuno torna indietro*, infatti, è forse uno dei film che io ho più amato e che purtroppo è stato distrutto. Non so, non si ritrova più, però è uno dei personaggi più belli che ho fatto. Perché era una ragazza spagnola e finalmente facevo quello che ero e non sempre quei personaggi di figlia di papà, elegante, cretina. Purtroppo è un film che ho visto una volta sola. L'altro giorno incontrai Blasetti che mi disse: "Forse ti potrò trovare una copia", e io: "Guarda, ti farei un regalo per averlo", perché era un film che ho fatto con molto piacere e non l'ho visto, si può dire, sì, una volta, e non lo ricordo nemmeno ».

Nel '44 ha interpretato *La porta del cielo*. È un film che viene spesso trascurato quando si parla di De Sica. Ricorda qualcosa delle circostanze in cui è stato girato? « Pensi, *La porta del cielo* lo dovevo fare con un regista che era fascista, Pratelli. Venne all'albergo dove abitavo per propormi questo film e io gli risposi che accettavo. Poi è venuto il produttore che era Salvo D'Angelo e allora io gli dissi: "Però a una condizione, che la regia la faccia Vittorio De Sica". Lui rispose che ne era felicissimo e che non avrebbe mai immaginato che De Sica potesse farlo. Così l'ho salvato, perché in quel momento volevano mandarlo a Venezia. Ha cominciato questo film che è stato eterno, è durato non so quanti mesi. Giravamo alla basilica di San Paolo. Ogni mattina prendevamo un tram, mi ricordo, e andavamo fino alla basilica di San Paolo. Tutte le mattine. Poi gli interni li abbiamo fatti alla Safa-Palatino. Abbiamo girato anche alla stazione, a Trastevere. L'abbiamo fatto tranquillamente, però è servito, perché lui era occupato qui, doveva fare questo film che non finiva mai ».

Nell'immediato dopoguerra lei ha recitato con De Sica anche in teatro. Cosa si ricorda di quella esperienza? « C'è stato un momento in quegli anni che ho fatto teatro con De Sica. Prima abbiamo fatto al Teatro delle Arti "Il tempo e la famiglia Conway" di Priestley con la regia di Blasetti. Poi "Ma non è una cosa seria" di Pirandello sempre con

la regia di Blasetti, e abbiamo avuto un grosso successo, e poi "Matrimonio di Figaro" di Beaumarchais con la regia di Luchino Visconti. A Milano non ha avuto successo e così abbiamo finito col fare una rivista che si intitolava: "Ah, ci risiamo!". E lì ho veramente sofferto, perché finché ho fatto il teatro mi sembrava di fare il cinema, interpretavo un personaggio e non mi vergognavo, ma affrontare la rivista, dove stai a contatto diretto col pubblico, devi parlare al pubblico, è stata una sofferenza enorme. Siamo stati tre mesi all'Olimpia di Milano e abbiamo avuto molto successo. È stata una sofferenza che ricorderò per tutta la vita, ma lo facevo per stare vicina a lui ». Poi, però, De Sica ha abbandonato il teatro, perché? « Ha finito l'ultima volta a Milano. Beh, è stato preso dal cinema. Ha girato *Sciuscià, Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Umberto D.*, uno dopo l'altro, uno dopo l'altro. Il cinema è tremendo, prende completamente ». Rimpiangeva qualche volta il teatro? « Mah, a lui piaceva, lui era un grosso attore, allora tutto quello che era teatro, era cinema, per lui era la sua vita. Certo, lo rimpiangeva, ma è stato travolto dal cinema. Ogni tanto gli offrivano qualche cosa, ma doveva rinunciare ai film e allora... È un'altra vita, è completamente un'altra cosa. E poi oggi gli attori di teatro sono veramente degli eroi. Io ho dei grandi amici che fanno teatro, come Paolo Stoppa e altri, ma sono degli eroi, con quello che dà il cinema, soprattutto economicamente. Quelli che fanno il teatro sono degli attori veri, che hanno passione, perché è una vita di sacrifici. Io l'ho vissuta poco, ma me ne sono resa conto immediatamente. Allora, mi ricordo, mio marito prendeva cinquemila lire, io ne prendevo tremila, pensi, niente. A paragone un film veniva pagato molto, molto di più. Io guadagnavo duecentocinquantamila lire a film. Però avevo una diaria di centocinquanta lire e vivevo in un albergo di prim'ordine, mi compravo un sacco di cose, non costava niente niente ».

Dopo *Buongiorno, elefante!* si è allontanata dal cinema, non è apparsa in altri film. L'ha voluto abbandonare? « Beh, è stato necessario perché avevo già due bambini, uno di un anno e l'altro di due, io non potevo lasciare la casa. Sa, per un film, uno oggi è qui, domani chissà dove e penso che non si possono fare bene le due cose contemporaneamente. Come fai a lasciare due bambini in fasce, un marito, e te ne devi andare in un altro posto, sola, perché mica ti possono seguire tutti. Allora diventava un inferno e mio marito mi disse: "Basta, tu adesso la devi smettere, stai a casa, il cinema lo faccio io". Lo faceva così bene poi. Io sono stata d'accordo perché non mi è costato fatica, non ho sofferto. Sono stata, anzi, felicissima, come avrei continuato felicissima. Per fare questo mestiere bisogna essere liberi e dedicarcisi, ma quando ci sono figli, mariti, non è possibile, si fa male, non c'è equilibrio. E poi, sa, abituata a vivere con lui, a vedere i film che ha fatto lui così belli, avrei dovuto continuare a fare quelle cose che mi sembravano ridicole? Finché si hanno vent'anni si fanno tutte quelle cose, mi divertivo da morire, ero felicissima, mi consideravo un'attrice, non brava, ma così, a posto ». È tornata ancora in Spagna dopo il '39 a interpretare altri film? E De Sica? « In Spagna ho fatto *Marinella* che ha vinto un premio a Venezia. Questo prima di conoscere mio marito, dunque doveva essere l'inizio del '40 e poi sono tornata che già conoscevo lui, mi pare nel '42. Ho litigato e ho accettato un film. Ho litigato, sapevo che era un uomo sposato, aveva una bambina di pochi anni, ho detto: "Va

beh, basta, me ne vado". E ho accettato un film che si chiamava *Buon giorno, Madrid* con la regia di Max Neufeld. Sono partita per fare questo film e lui mi tempestava di telegrammi, di telefonate, così sono tornata, naturalmente. De Sica ha fatto tre o quattro volte dei film in Spagna, sempre come attore. Uno si chiamava *Le tre eccetera del colonnello,* un altro *Pane, amore e Andalusia,* che era il seguito di *Pane, amore e...* il quarto della serie. Poi un altro con la Sandra Milo, *La donna che venne dal mare.* Siamo andati a Algeciras a girare questo film e abbiamo detto: "Oh Dio, speriamo di non tornarci mai più". Algeciras è un inferno di caldo, è l'ultimo paese della Spagna a sud, poi c'è Gibilterra. Invece ci siamo ritornati dopo tre o quattro mesi a fare, appunto, *Pane, amore e Andalusia.* Siamo ritornati in Spagna con lui quando voleva realizzare un film da un romanzo che si intitolava "Promessa all'alba". Voleva Ava Gardner come protagonista, e siccome viveva a Madrid, siamo andati a trovarla. Siamo andati molto spesso in Spagna, ci siamo stati anche un mese prima della sua scomparsa, pensi. È andato a Madrid a inaugurare una cineteca per studenti ». De Sica ha vissuto parecchi anni a Parigi, come si trovava? « Siamo stati costretti a vivere per tre anni, dal '64 al '67, a Parigi, per prendere la nazionalità francese, perché allora in Italia non c'era il divorzio. Lui allora si è abituato e gli piaceva, ma all'inizio non gli piaceva. Era molto italiano, però dopo ha capito i francesi perché, conoscendoli, sono gente seria, responsabile. A Parigi puoi fare mille cose, perché non solo ci sono sessanta teatri, ma c'è tutto. Ogni mattina puoi vedere una cosa nuova. Mentre Roma è diversa, è più povera di spettacoli. Io dico che Roma è bellissima, ma per due innamorati, per guardare questa bellezza, mangiare e dormire. Io ci sto perché i figli stanno qui, lavorano qui, però è un po' povera. Roma è bella, è Roma, ma qui non c'è lo stesso interesse per lo spettacolo ». Com'era l'uomo De Sica? « Ma sa, dovrei dire tutti elogi, mi vergognerei quasi. Come uomo penso che ce ne siano pochi, ecco. Io dico sempre ai ragazzi, e guardi non è per fissazione, solo per affetto, proprio così giudicandolo: "Era uno di quegli esseri insostituibili, rari". Speriamo che ne vengano fuori tanti, ma non credo. È anche tutta un'altra generazione, non lo so, non lo so. Aveva i suoi difetti, naturalmente, come li abbiamo tutti, però erano minori, ecco. Si poteva benissimo trascurarli. Lui stava molto con i figli. Lui poi sa ha avuto dalla prima moglie la figlia che ha adorato. Però quando si hanno i figli da anziani allora gli si dà un'importanza che quando sei giovane forse non gli dai. Lui ha cominciato a vivere veramente con questi bambini, ha realizzato veramente tutto e allora forse ha anche esagerato. Anzi ha esagerato, io dovevo sempre calmar le cose perché io sono più razionale in tutto: ma è stato un padre esemplare. Poi era il tipo d'uomo, che a viverci vicino ti riempiva la vita. Era una persona che faceva delle cose belle e già quello è tanto: a parte gli affetti, io penso che sia il massimo che ti può capitare, no? Lui aveva solo il vizio del gioco, che conoscono tutti, pazienza ». È vero che scriveva poesie? « Sì, così, come passatempo. Lui sapeva fare tutto. Come sono quelle persone che sanno fare un po' di tutto, ma la sua passione, ma quello che sapeva fare veramente era la regia. Io glielo dicevo sempre: "Tu fai questo perché veramente sai dirigere gli attori in maniera perfetta". Veramente, ne ho visti tanti, ma come lui... ».

Massimo Girotti ha interpretato con De Sica regista solo *La porta del cielo*. Un'esperienza limitata, anche se la lavorazione del film è durata molti mesi. Girato con pochi mezzi, mancavano luce, pellicole e perfino comparse, *La porta del cielo* seguì le vicende di Roma nell'ultimo periodo dell'occupazione tedesca fino alla liberazione della città. Giorni tormentati che diedero però alla troupe solo preoccupazioni tecniche e qualche paura per la sorveglianza della polizia fascista. « Ho un ricordo molto caro di De Sica », mi dice Girotti, « non tanto perché abbiamo lavorato molto assieme, perché, purtroppo, ho lavorato molto poco con lui, piuttosto perché penso che con De Sica avrei fatto un grande incontro. Il cinema in quegli anni di guerra era un cinema di accatto, un cinema clandestino che si poteva fare in quel momento proprio solo lavorando clandestinamente. Quello che abbiamo fatto è un po' poco, però da quel poco ho capito che De Sica sarebbe stato il regista ideale per certe mie corde. La mia pena è stata che non ci siamo mai incontrati più a fondo, però è stato lo stesso un incontro artistico importante perché lo sentivo come un regista adattissimo alle mie possibilità, al mio temperamento. Nel 1946, al mio debutto teatrale con Dina Sassoli e Roldano Lupi, lui era il professionista, più o meno gli altri erano attori di cinema debuttanti in teatro, che Blasetti aveva preso come per una trovata anche pubblicitaria, e non ha mai fatto sentire questo fatto, anzi, mi ha sempre dato la sua affettuosa assistenza, la sua amichevole collaborazione, senza far pesare per niente la sua bravura, la sua anzianità professionale ».

Isa Miranda è ritornata al cinema dopo quattordici anni in una breve ma significativa caratterizzazione nel *Portiere di notte*. È apparsa in tv nello sceneggiato *Camilla* e ha interpretato di recente *La lunga strada senza polvere*. Ama recitare come un tempo, si emoziona a un nuovo ciak come se fosse il primo di tanti anni fa, si trasforma sulla scena come solo una grande attrice potrebbe. È con molto sforzo che la induco a parlare delle sue esperienze passate. Non le piace rievocare le ombre, pensa che i ricordi belli o brutti diano sempre dolore, se belli sono passati e non hanno lasciato traccia, se brutti rinnovano nel renderli presenti l'antica sofferenza. Di De Sica mi racconta soprattutto quell'anno tra il '44 e il '45 in cui hanno recitato insieme al Valle, al Quirino e poi nel sud: Napoli, Salerno, Palermo, Messina, Catania, tra la miseria della guerra appena finita. « Il mio caro amico Vittorio De Sica era legato da una vecchia amicizia con mio marito e a lui si rivolse Vittorio alla fine della guerra per pregarlo di formare una compagnia di prosa con me. Si figuri il mio entusiasmo! Quindi abbiamo debuttato al Quirino con "Tovarich", "Piccola fonte", "Zazà" in una riduzione di Alfredo Guarini e la compagnia, dopo il teatro Quirino di Roma, andò a Napoli, ancora occupata dagli americani e in tutto il sud con lusinghieri successi, anche con molte difficoltà. Gli spostamenti da una città all'altra si facevano con dei camion. Allora un giorno Vittorio avvicinò qualcuno, che posso dire, della mafia non so, e disse: "Guardate signori che noi viaggiamo con dei camion e con dei bauli pieni di vestiti e con dei gioielli che sono falsi, ma se voi ce li portate via, noi non possiamo più lavorare". "Don Vittorio, nessuno vi torcerà un capello". E non siamo stati molestati per niente. Sa che si viaggiava di notte e c'era veramente da aver

paura in quei momenti nelle montagne. Lui ebbe questa meravigliosa idea e quindi noi viaggiammo tranquilli salvando il nostro povero corredo teatrale. Non era facile riportare il teatro a Napoli e nel sud devastato, ma c'era tanto entusiasmo in quella popolazione e io credo, che cosa ne dici Alfredo? io credo che Vittorio abbia avuta la prima ispirazione sugli siuscià napoletani da questa nostra esperienza teatrale ». Interviene a questo punto Alfredo Guarini e il dialogo continua tra marito e moglie: « Puoi raccontare quel fatto del debutto con quei ragazzini ». « Pensi che stavamo debuttando nel teatro lì a Napoli e tutti gli scugnizzi si sedevano lì vicino al palconoscenico perché allora, sa, lì non c'era molto ordine, entravano, uscivano. A un certo momento, mentre si faceva "La piccola fonte" che è un lavoro piuttosto drammatico: "Ah Vittò che ce canti 'na canzona?". E pensi, pensi che una sera mentre mio marito mi accompagnava, sono andati da lui e gli hanno detto: "Ah dottò quanto costa comperare la compagnia?" Te lo ricordi? ». « Tirarono fuori tutti quei biglietti, le amlire ». « "Ah dottò, quanto costa comperare la sua compagnia?" Che carini che erano. Ad ogni modo in cinema con De Sica attore ho interpretato due film nel dopoguerra: *Lo sbaglio di essere vivo*, di Bragaglia (oltre a De Sica c'erano l'indimenticabile Gino Cervi e Dina Galli) e *I colpevoli* di Vasile. Con De Sica regista ci furono dei progetti nell'immediato dopoguerra che sfortunatamente non andarono a buon fine ». « C'era ad esempio un soggetto sulla Calabria che tu volevi fare: era una specie di chiromante che tu dovevi interpretare ». « Se dovessi, se potessi ricordare tutti i progetti annegati... ». « Si farebbe un libro sui progetti finiti ». « In questi ultimi tempi, Vittorio volle affidarmi due partecipazioni a due suoi film. Mi chiamò a Parigi nel suo film *Un mondo nuovo* e a Roma nel suo film *Lo chiameremo Andrea*. Ma la nostra è stata un'amicizia che è durata fino all'ultimo suo respiro. Ogni tanto ci vedevamo da Cesare Zavattini, nostro comune amico e mi piaceva tanto parlare con lui. E questo è il mio ricordo di Vittorio De Sica ». « Data l'amicizia che avevo con lui e l'amicizia che avevo con Cesare, quando ero all'Enic, gli feci fare *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*. Certo, altri ricordi ne avrei, ma è inutile parlarne. Io l'ho conosciuto quando lui era soltanto l'amoroso della compagnia, cioè quando cominciava e c'era già in lui questa sua bontà, perché De Sica era veramente buono (buono e generoso aggiunge Isa). Se nella compagnia c'erano attori come Cialente e Scelzo che lo trattavano con sufficienza, lui invece aveva un rispetto immenso per tutti. Perché, in fondo, in De Sica c'è sempre stato il desiderio di fare l'attore, lui voleva essere un grande attore, forse non lo è stato, è stato un grande regista e non un grande attore. Perché, come attore ha finito per essere uno degli artefici dei telefoni bianchi. Cioè, in fondo, un cinema senza costrutto. In teatro cosa ha fatto? Prima è stato un generico di molte compagnie, non ha fatto mai niente di importante, ma quando ha fatto "Za-Bum" si è rivelato una specie di chansonnier, allora lo hanno chiamato tutti e gli hanno fatto fare l'attore giovane ». « Sì ma quello che si deve ricordare di Vittorio De Sica è lo charme, una cosa maravigliosa ». « Sì, lui aveva uno charme innato. Lei pensi, non era napoletano, faceva il napoletano ed era profondamente napoletano senza esserlo. Lui era nato a Sora, in Ciociaria. Era un tipo veramente interessante. Io ci stavo delle ore a osservarlo, a parlarci e lui lo sapeva e me lo diceva: "Alfredo, tu mi stai osservando come critico". Era di una simpatia enorme. Ma

in lui è sempre rimasta la voglia di fare il grande attore e, secondo me, non c'è mai riuscito ». « A me piaceva anche come attore ». « Sì, sì, ma in fondo mi sai dire cosa ha fatto? "Le nozze di Figaro", una volta al Quirino, e lì c'è un monologo che non finisce più. Ha cercato di fare il massimo, beh, era una cosa mediocre. Io che l'avevo sentita da Jouvet, da Zacconi ». « Beh, era una cosa sua, sua speciale, il suo modo di esprimersi, potrà piacere o non piacere ». « Come attore, secondo me, non era un grande attore ». « Qui finirà in una lite tra marito e moglie ». « Come regista era un grande regista. Ma se lei rivede adesso i film, *Il signor Max* e altri, creda, non si commuove. Sono, in fondo, dei film mediocri, anche perché tutto quel cinema, quel cinema cosiddetto dei telefoni bianchi, era un cinema inferiore ». « E quindi non è colpa sua ». « Beh, ti dirò, allora commercialmente erano quelli i film che andavano, perché il fascismo voleva così ». « Comunque era un grande attore anche allora ». « Insomma se ci fosse qua Barbaro direbbe che bisogna elencare che cosa ha fatto Vittorio e lui farebbe questi ragionamenti: dov'è la grande interpretazione di teatro? De Sica ha fatto con Isa Miranda delle parti che non ha mai fatto con nessun'altra attrice. In "Tovarich" una parte leggera, ma nella "Piccola fonte" e in "Zazà" pur non essendo il protagonista, aveva delle parti importanti ed era bravo. Perciò, forse, se fosse andato con degli altri grandi attori come Ruggeri, come Zacconi, forse gli avrebbero anche insegnato e lui avrebbe fatto delle cose importanti, ma è stato preso subito dal cinema. Dopo il debutto di "Zazà" è stato preso dal cinema e buonanotte. In fondo il grosso teatro l'ha fatto con lei (indicando Isa Miranda) ». « Comunque il cinema ha perso un grande regista ». « Ha perso un grande uomo di cinema. Ma guardi, quando io ero all'Enic ho discusso molto con lui, per esempio su *Miracolo a Milano*: il secondo tempo del film, che secondo me era sbagliato, l'ho discusso a fondo, ma lui era sicuro che andava così ed era grande per quello. È vero che Zavattini gli ha dato una grande forza, eh, intendiamoci, perché i primi film che ha fatto erano ancora film influenzati dal clima dei telefoni bianchi e invece l'incontro con Zavattini è stato una cosa nuova per lui, gli ha insegnato molto, ha finito per influenzarlo molto ». Poi come regista De Sica non ha mai perso la calma, non ha mai alzato la voce. Sempre signore: "No, guarda, guarda Mirandina, forse, prova ancora, prova a fare così, un pochino di più, no, no un pochino di meno, ecco ecco brava, così va bene ». « Sì, sì, lui aveva una pazienza enorme ». « E un attore si sente protetto, si sente guidato, non si sente umiliato da chi urla o bestemmia o tira dei moccoli orribili ». « E invece lui no. Lui entrava nel personaggio, conversava con l'attore, diceva fai questo, fai quest'altro. E poi quando Zavattini scriveva le sceneggiature non è che le accettava così, ne parlava. Doveva dirigere *Le mura di Malapaga* prodotto da me, e invece poi non ha fatto in tempo a farlo e ho chiamato Clément, che lo ha effettivamente diretto. Purtroppo per *Ladri di biciclette* non ha potuto ».

Isa Miranda ha dell'amico un altro piccolo ricordo, ma molto caro: al culmine della sua carriera teatrale, dopo aver recitato negli Stati Uniti e in Francia, portò al Royal Court di Londra "Orpheus Descending" di Tennessee Williams. E lì, una sera di maggio del 1959, venne ad applaudirla anche Vittorio De Sica.

Ai raffinati attori-interpreti di duttile esperienza, professionisti del palcoscenico e dei teatri di posa, il neorealismo sostituisce volti, facce, attitudini prese dalla vita e portate sullo schermo nella convinzione che, proprio perché reali, siano anche vere. Si tratta, si sa, di un equivoco di cui i primi a fare le spese sono i nuovi interpreti, i quali, destinati a rimanere, almeno nelle intenzioni di chi li andava utilizzando, solo dei volti, non si rassegnano a un ruolo episodico, ma credono di intravvedere, nella notorietà di un momento, l'affermazione di una carriera. Lamberto Maggiorani è un caso tipico: nella persona di De Sica il cinema gli fa balenare la speranza di un lavoro diverso, non più operaio della Breda, ma divo riconosciuto di fama internazionale, americani e russi lo cercano e se lo contendono. L'illusione è di breve durata, ma il doppio equivoco che ne è sorto è duro a morire. Da una parte la nascita di un nuovo attore che non si è affermato solo perché non ama raccomandarsi e andare nei posti giusti per incontrare le persone giuste, dall'altra la certezza che se *Ladri di biciclette* è stato un grande successo, qualsiasi altro film (si legga *Il grande inganno* mai realizzato), avrebbe raddoppiato il prestigio del primo perché « era della stessa natura, era la mia autobiografia », mi dice Maggiorani. Poi riprende ricordando le parole del « Sor Vittorio », come lo chiama spesso. « Dobbiamo leggere quel copione. Maggiorani t'hanno rubato la bicicletta, fai come vuoi. Adesso pensaci tu. E difatti quando si andava in scena io facevo una prova, due, per entrare nel personaggio, perché certamente quando andavo al lavoro non ero sempre Ricci Antonio, ma Lamberto Maggiorani, un altro. Senonché quando andavo in scena dopo una prova o due: ciak, si gira. E allora entravo nel personaggio e lavoravo. Le parole venivano fuori da sé, così, non quelle del copione. E lui con due, tre ciak, tirava fuori la scena. Un po' l'espressione l'ho imparata da lui, certamente, non ero un attore professionista, però veniva spontanea: per esempio quando mi prendono e mi danno le botte nel finale. E allora stavo veramente nel personaggio e sentivo la scena. Dopo il film ho ripreso il mio posto di lavoro alla Breda. Nel '49 ci sono stati i licenziamenti in blocco e ci sono capitato dentro anch'io fra i primi. Allora mi sono messo a fare il muratore. Un giorno arrivò una macchina americana e domandarono di me, perché in America il film aveva avuto un grande successo. Insomma volevano vedere che cosa faceva questo attore in Italia. Vennero alla palazzina dove stavo lavorando e mi chiamarono. Io scesi, mi guardarono e dicono: "Ma come, un grande attore fa il muratore?" E io: "Che ne so che sono attore, rispondo, lo dite voi, ma io non so niente". Dopo *Ladri di biciclette* non avevo preso le cose sul serio e neanche adesso, se mi chiamano, lavoro, faccio il mio dovere e cerco di lavorare meglio che sia possibile perché lo sento quello che devo fare. "Ma per noi è un grande attore, è possibile che lei sia qui?" E infatti interviste, sopra interviste, tutti i giorni avevo qui gli americani perché erano meravigliati, era un via vai. Mi ricordo che il "Time Life" riportava le interviste su due, tre pagine, e incisi anche delle scenette per gli italo-americani. Quando ci fu l'anteprima di *Ladri di biciclette* fui invitato come protagonista. Caricai tutti i miei amici su un camion e siamo andati al Barberini dove proiettavano il film. I registi e i giornalisti mi facevano dei complimenti: bravo Maggiorani. "E no bravo il

sor Vittorio", rispondevo io. "Macché Vittorio, dicevano, la parte è più tua che di Vittorio", perché si vedeva che era un personaggio semplice, naturale. Non voglio dire questo perché mi voglio vantare, sono parole che hanno detto gli altri. Non è che io mi voglio vantare per farmi grande. Poi qualche regista ha domandato a De Sica: "Come lavora Maggiorani?" "Abbastanza bene". E un giorno mi disse, lo dico proprio perché è successo: "Guarda Maggiorani, prima che sia uscito *Ladri di biciclette* non devi prendere parte a nessun altro film, perché ho da fare qualche altro film e tu lavorerai con me". Nel '49 interpretai *Donne senza nome* di Geza Radvany. Radvany non so, forse vedeva come lavoravo, mi propose di fare un altro film. "Facciamo la tua biografia, il seguito di *Ladri*". Questo film, sceneggiato da Zavattini, doveva chiamarsi *Tu*, poi *Il grande inganno*. Era il racconto della mia vita dopo il licenziamento dalla Breda, perché nel film *Ladri di biciclette* io ero disoccupato, cercavo lavoro, però non me lo davano perché non avevo un bicicletta. Adesso a Maggiorani che ha fatto il film, che è disoccupato, cosa gli succede? A un certo momento divento pure un bandito, prendo un fucile, fermo una macchina e questo mi dà il portafoglio, però non sono un ladro e glielo restituisco. Ho pensato anche di buttarmi nel Tevere perché non andavo avanti con la famiglia. I produttori volevano anche De Sica nel film: dovevo incontrarlo quando tornavo dal Tevere, dopo aver tentato di uccidermi, ma poi ho pensato: che faccio, aggravo ancora di più la situazione della famiglia con quest'atto. Mentre tornavo a casa dovevo incontrare De Sica che mi dice: "Maggiorani facciamo un altro film" e io gli rispondo in malo modo: "Va, va, cammina", insomma dovevo dire una parola così. Allora Radvany disse che non gli serviva De Sica, che gli serviva Maggiorani. Ho firmato il contratto per fare *Il grande inganno*, sono passati quindici, venti giorni, già tutto a posto, sceneggiato, doveva iniziare da un giorno all'altro. Ero d'accordo che prendevo sette milioni. A un certo momento il film non si fa più. Io ho preso un milione e duecentomila lire senza farlo. *Ladri di biciclette* rimane un po' lì, non è finito, non so se sia stato un bene o un male, comunque questo uomo arriva a casa e cosa fa? E io infatti torno a casa e cosa faccio? Mi hanno licenziato e mi trovo disoccupato. E questo doveva essere il seguito ». Maggiorani continua il racconto: « Ero disoccupato, non lavoravo, e allora andai da De Sica e gli dissi: Sor Vittorio, non c'è niente per me?" M'ero andato a raccomandare perché pensavo che lui avesse la possibilità di farmi lavorare. Mi mise nella troupe a lavorare con gli operai. Io ci stavo volentieri perché non pretendevo mica di fare l'attore, mi bastava lavorare. Poi con gli americani dovevo interpretare Giuseppe Petrosino, ma non me la sentii di partire per Hollywood, anche perché pareva che dovessi incominciare da un giorno all'altro *Il grande inganno*. Loro insistettero, dissero che erano anche disposti a pagare la penalità del film se io ero disposto ad andare subito ad Hollywood. Riposi di no. Mi scrissero una lettera in cui dicevano che ero solo io che potevo fare Patrosino. Basta. Questo film è andato a monte. Poi Carlo Lizzani, col quale ho girato *Achtung, banditi!*, e Massimo Mida mi hanno messo sul manifesto della stampa comunista con tutta la famiglia, era il manifesto della festa settembrina. Le offerte che avevo dall'America sono finite. Gli americani hanno tagliato subito, non si sono visti più. Invece sono stato invitato in Russia, dove ho fatto un gran bel viaggio, una cosa meravigliosa ». Con De Sica ha lavo-

rato ancora? « Sì, con De Sica ho fatto *Il giudizio universale*, anche lì una bella parte con Silvana Mangano, in quella scena da poveretto, in cui la Mangano mi dà la pelliccia, mi dà l'oro. C'erano tutti attori di una certa fama, e ognuno aveva la sua parte, anch'io avevo la mia e basta. Perché quello è un film a episodi, almeno così mi hanno detto, perché, a dire la verità, io non l'ho visto ».

Un umorismo molto triste

Erano davvero una coppia indovinata la Merlini levatrice e De Sica maresciallo in *Pane, amore e fantasia*, primo fortunato prodotto di una serie finita male. Se la florida bellezza di Marisa Merlini incarnava un personaggio nato dal facile bozzettismo proprio del clima postneorealistico, De Sica in uniforme rappresentava non senza sottile ironia, le aspirazioni di ogni piccolo borghese che vedeva nella divisa una fonte di potere e di prestigio, luogo deputato a piccole licenze galanti e a non poche civetterie. Molti anni sono passati da allora e l'attrice mi parla, forse unica tra coloro che ho incontrato, dell'insofferenza che più volte provava De Sica per i film che andava interpretando. Ma mi dice anche della sua sconfinata ammirazione per il vecchio compagno. « De Sica per me è un mito. Se avesse dovuto recitare il personaggio di una ballerina classica che balla in punta di piedi, lui l'avrebbe fatto. Ha fatto tutti i personaggi, solo non poteva far realizzare i personaggi cretini, ottusi. De Sica era non solo un grande attore e regista, ma arrivava dove voleva e poteva fare tutto. Come amico era fraterno. Come carattere era napoletano, era un po' pigro, però se aveva degli impegni li portava a termine. A volte quando recitava, invece delle battute del copione diceva i numeri perché era pieno di lavoro e questo fatto sconcertava chi gli doveva invece rispondere. Si è parlato molto del suo umorismo, ma a me è sempre sembrato un umorismo molto triste, perché lui era molto solo e triste. Era solo soprattutto nel suo ambiente ».
« Negli anni successivi a *Ladri di biciclette* e a *Umberto D.* nei suoi sfoghi mi diceva: "Col cinema di adesso stiamo rincoglionendo il pubblico, e non si può lasciare il pubblico ottuso". Era un padre divino, meraviglioso, torturato da amici e parenti perché era ricco e volevano tutti aiuto. Non ammetteva gli scemi, gli ottusi, le persone vuote: quando un attore non ha fatto un bis con De Sica vuol dire che non ha niente da dire. Mi ricordo che quando voleva realizzare *La ciociara* aveva pensato a me, ma sia io che lui eravamo poveri per farlo, ma lui mi disse che sarei stata una ciociara perfetta. Faceva tutti i personaggi prima di farli interpretare, posso senz'altro affermare che è stato il mio maestro ».

Lea Padovani appartiene a quella generazione che annovera molti nomi importanti del nostro spettacolo. Suoi compagni all'accademia furono Squarzina, Salce, Celi, Bonucci, Edda Albertini, Caprioli. « Gassman, secondo me, il più grande attore che c'è in Italia, frequentava un anno dopo e come me, ha lasciato l'accademia al secondo anno ». E me ne spiega la ragione: « Il nostro presidente D'Amico non ci dava il permesso di lavorare durante l'estate né, d'altra parte, la borsa di studio. Dovevamo solo frequentare i corsi. Ma io come facevo, con che vivevo? I miei non li vedevo da parecchio tempo, poi eravamo in un periodo ancora

abbastanza difficile, perché noi siamo proprio quelli a cavallo della guerra, facevamo l'accademia nel '43-'44 ed era un'epoca infausta. Così abbandonai, feci un atto di insubordinazione e fui scritturata da Macario. D'Amico s'è tanto inquietato, mi ha detto che non sarei rientrata mai più in prosa. Io gli risposi che ci sarei rientrata senz'altro e dalla porta principale. E così è stato. Ma non me l'ha più perdonato, mi ha tartassata. Però quel periodo, anche se difficile, era pieno di speranze, ricordo il '45, il '46, si parlava molto delle conquiste future, della volontà di raggiungerle, si provava il piacere di studiare, stavamo seduti sui marciapiedi a parlare fino alle cinque del mattino. Sembrava che ci fosse un futuro favoloso. Cosa che adesso i ragazzi non possono avere, non hanno il senso della conquista, la conquista intellettuale, voglio dire. Ogni passo ce lo siamo guadagnato con fatica, con una vera fatica, niente ci è stato facile ». Ma le difficoltà degli inizi hanno lasciato nel ricordo meno tracce della fatica di preparare alcuni lavori teatrali, della paura dei debutti. Poi parliamo delle sue interpretazioni cinematografiche, de *Il sole sorge ancora*, di *Cristo fra i muratori*, e soprattutto dei film fatti accanto a De Sica, *Gran Varietà* e *Pane, amore e...*: « A parte la simpatia, De Sica sapeva avvicinare gli attori. Io ho fatto *Pane, amore e...* con lui, ma, mi pare, avevo già fatto prima *Gran Varietà*, ne ho girato talmente tanti di film che non me li ricordo cronologicamente. Nel '54 abbiamo preso la Grolla d'oro insieme, proprio quell'anno non la prese come regista ma come attore: quell'anno la prese come regista Lizzani, io la presi come migliore attrice e De Sica come miglior attore. Una sera giravamo con la povera Tina Pica, che era bravissima, però era già abbastanza anziana all'epoca in cui giravamo *Pane, amore e...* con la regia di Risi. Mi ricordo che è stata tragica perché non riusciva a dare il senso a una battuta e Vittorio non perse mai, mai, la calma. Tanto è che a un certo momento capì, erano le quattro di notte, e sospese. Non fu l'unico caso, io l'ho visto tante volte, non so anche con dei principianti, ma neanche principianti, persone prese proprio dalla strada, riusciva a fargli fare di tutto. A me insegnava a parlare il napoletano, non era proprio napoletano, ma uno strano linguaggio, un linguaggio molto particolare quello che uso in *Pane, amore e...* Era un uomo di grandissimo talento, lo conoscevo già da tempo. Mi ricordo che non credeva a *Miracolo a Milano*, e gli dissi: "Vittorio vuoi che facciamo una scommessa che vinci l'Oscar?" "Ah, Lea!". E vinse l'Oscar. E allora mi disse: "Tu mi porti fortuna!" Era un uomo estremamente civile, ecco. A parte la genialità o la bravura, non parliamo dell'attore, ma proprio come regista. Aveva delle grandi qualità, proprio umanamente. Perché era un uomo che non si alterava mai quando lavorava, ma quando voleva insegnare qualche cosa a qualcuno, metteva sempre tutti a proprio agio: e questa è una cosa abbastanza bella. Aveva molta pazienza, una pazienza infinita, con delle persone che non sapevano come fare, che non erano professionisti. Perché c'è una grande differenza fra professionisti e non professionisti. Io glielo dicevo sempre: "Tu riesci a far lavorare persino le seggiole, a far recitare, parlare, a rendere quello che voleva far rendere, insomma ». Ha qualche ricordo di quando ha interpretato *Gran Varietà?* « Nel film interpretavo una canzonettista. Lui conobbe la Fougez, Vittorio cantava tanti anni fa. Insomma del mestiere non gli mancava niente, lui poteva insegnare tutto. E mi insegnò come cantava la Fougez, mi insegnò la discesa dalle scale, con questo vestito incredibile

che avevo, che costava allora, mi pare, ottocentomila lire, pagato dalla produzione, ovviamente. Era una storia a episodi del varietà, mi ricordo anzi che lui cantava "Come una coppa di champagne, ti vorrei dar" e tante altre canzoni, credo del '20. Cantava anche "Balocchi e profumi" che abbiamo fatta sceneggiata, con la bambina dentro il lettino, lei che cammina davanti alla profumeria. Anzi mi ricordo che c'era pure una scena in cui indossavo delle calze a maglia nere. Oh, per carità, niente di quello che si usa adesso, ma insomma ero con le gambe inguainate in queste meravigliose calze. Altre canzoni si riferivano al periodo del '18 perché c'era anche, mi pare, una canzone di guerra, in cui ero vestita da bersagliere. Era a colori, molto bello ».
Ha rivisto De Sica negli ultimi tempi? « Quando era ammalato non sono andata. Alla Magnani sì, sono andata a rendere omaggio in clinica, quando non c'era nessuno e mi hanno fatto passare. Però ai funerali non sono andata, perché trovo che sono così terribilmente inutili, ufficiali, e poi non sapevo neanche che Vittorio stesse così male. Abbiamo avuto un sospetto quando fu operato in Svizzera, ma la moglie e i figli sono stati così bravi che non hanno fatto trapelare nessuna notizia ».

Quello che viene da dentro

Per Gabriella Pallotta, priva, come dice, di tecniche espressive che si imparano in una scuola, far cinema significa soffrirlo sulla propria pelle, caricarsi per interpretare ruoli drammatici, manifestare sentimenti che sullo schermo appaiono più che dalla voce e dai gesti, dall'intensità dello sguardo. Sono gli occhi quelli che contano. E Gabriella è senza dubbio una emotiva, addirittura una sensitiva, una donna rara tra le scaltrezze di tante colleghe, indifesa dagli ingranaggi dell'industria e forse proprio per questo poco presente nel cinema. Vittima in qualche modo del consiglio che De Sica rivolgeva a tutte le debuttanti: un'attrice si deve costruire recitando, sfruttando al massimo le sue doti innate? « Quando mi presentai a De Sica per il personaggio di Luisa ne *Il tetto*, mi disse che ero troppo giovane per la parte, e dopo che mi aveva vista ha cercato ancora per una settimana, prima di decidere per me. Mi hanno ingoffita con maglie perché lui in realtà cercava un tipo più goffo. La esperienza di questo film è una di quelle cose che non si possono ripetere mai più. Ci siamo incontrati in un momento giusto per lui e anche per me, è stata un'esperienza che è andata molto liscia. Mi avevano detto che diventava violento quando gli attori non rispondevano, non afferravano subito quello che lui voleva, ma con me è stato sempre molto dolce. Sono subito andata d'accordo con lui, diceva che ero una attrice nata. Sarà che mi viene più facile recitare che fare altre cose. Io non sono andata al funerale di De Sica, è inutile far vedere agli altri se si prova dispiacere o dolore, non ha importanza. E io c'ero molto affezionata ». Aveva già recitato prima de *Il tetto*? « Avevo pensato di recitare, ma quelle recite che si fanno a scuola. Dopo *Il tetto* volevo andare al Centro sperimentale, ma De Sica mi disse che andavo bene così come ero, che tutto quello che viene da dentro è molto più importante per recitare di quello che si può imparare. Comunque è la prima volta che parlo di De Sica da quando è morto, e credo che dovrà

passare ancora molto tempo prima che ci riesca ancora, mi dovrà servire come sfogo. Aveva una carica umana talmente grande, era lui ». Gabriella Pallotta è commossa, ha gli occhi lucidi, e sono sicura che non sta recitando. Le chiedo se ha conosciuto Zavattini durante la lavorazione de *Il tetto.* « Ho conosciuto Zavattini quando De Sica mi ha portata a conoscerlo a casa sua. *Il tetto* è stato un film che poteva essere molto più importante se fosse stato fatto due anni prima, veniva un po' in ritardo. De Sica non lo dichiarava mai, eppure amava questo film, anche se all'inizio aveva dei dubbi, delle perplessità, diceva che eravamo troppo giovani sia io che Listuzzi. Un giorno fermò il film e ci chiamò, ci fece leggere delle pagine. In questa specie di prova io dissi tanto bene la scena finale (fosse la preoccupazione o l'orgoglio ferito per aver dovuto fare una prova supplementare fuori del set) che furono tutti con le lacrime agli occhi. Si girava di notte, è stato l'anno che a Roma nevicava ed il film è stato sospeso per il fango. Durante le pause c'era una piccola baracchetta dove ci rifugiavamo tra una scena e l'altra e parlavamo delle ore, ci scaldavamo le mani e lui fumava, fumava e diceva sempre che fumava troppo. Mi piaceva parlargli. E si addormentava anche facilmente, dormiva un pochino e poi era subito sveglio. A volte capitava che facesse lui una scena per spiegare agli attori come andava eseguita. Mi ricordo la scena delle doglie: quando la cognata ha le doglie. L'interprete non riusciva a fare la scena e allora lui tranquillamente ha preso il suo posto al tavolino e le ha fatte lui le doglie. E le ha fatte così bene che eravamo tutti impressionati. E la donna poi fece la scena. Penso che potesse fare tutto ». Ricorda qualche altro episodio di quel film? « In effetti c'è stata una scena che dovevo girare e non ci riuscivo. Stavo in cucina con quell'altra ragazza piccoletta che aveva tutto il sapone sul viso. Ero incinta per la prima volta, dovevo fare dei piccoli saltelli dalla gioia, pestare i piedi veloci, veloci, saltellando. Poi a vederlo fare a lui mi venne un attacco di risate che non riuscii a reprimere ». Parlava mai di se stesso De Sica? « Parlava dei suoi progetti, di cose che avrebbe voluto fare, non raccontava di se stesso, era un uomo proiettato al fare ».

Anche Eleonora Brown è arrivata al cinema per merito di De Sica e nel cinema è rimasta pur lavorando dalla parte meno appariscente: nel doppiaggio. Quando interpretò Rosetta, mi ricorda, era una bambina, e si trovò col regista, con gli altri interpreti, come in famiglia, in una famiglia d'eccezione che poté ben ripagarla della sua, di cui era in quel momento priva. « Quando ho girato *La ciociara* avevo undici anni, per cui ero ancora molto piccola, poi undici anni di allora. Vedo che le bambine di oggi a undici anni sono così grandi, così mature, noi eravamo veramente delle bambine, molto infantili. È stata un'esperienza fantastica, non avrei potuto in vita mia fare un'esperienza più bella, una di quelle fortune che capitano una sola volta nella vita. De Sica cercava una ragazzina e non aveva trovato quello che cercava in altre città. Poi venne a Napoli come ultima risorsa, guardava all'uscita delle scuole, ogni tanto vedeva qualche ragazzina che pensava potesse fare al caso suo e così, dopo molti tentativi, sono stata scelta io. De Sica era una persona molto umana, ci capiva, capiva tutti i nostri stati d'animo, capiva che io ero una bambina, per cui mi spiegava le cose in maniera molto particolare. Era un personaggio unico, a cui non si poteva fare a meno

di voler bene. Mi rivolgevo a lui per qualsiasi problema, per qualsiasi dubbio. Anche il rapporto con Sophia era molto bello, mi considerava un po' sua figlia, cioè mi trattava come se io fossi veramente sua figlia, forse perché non aveva ancora bambini. Io in quel periodo ero sola in Italia, perché i miei genitori erano all'estero e lei è stata meravigliosa, mi ha fatto da mamma, mi coccolava, mi proteggeva da tutto, mi aiutava con consigli di ogni genere, per esempio su come camminare, mi dava degli affettuosi pugni nella schiena perché stessi dritta ». Cosa pensa di aver imparato da questa sua esperienza con De Sica? « Con De Sica ho sempre avuto un rapporto molto professionale e mi ha insegnato molto, una cosa che mi ha sempre detto: non seguire mai una scuola di arte drammatica, perché così rimarrai più naturale, più spontanea, bisogna sentire dentro quello che si deve esprimere, non cercare di schematizzare, bisogna essere se stessi nel personaggio ». Quali altri film ha interpretato dopo *La ciociara*? « Dopo *La ciociara* girai *Il giudizio universale,* l'episodio della giovane coppia di ragazzini che si amavano, si volevano bene e questa loro purezza risorgeva dal disastro. Poi ho lavorato solo d'estate, quando non avevo la scuola, ho girato con Jeanne Moreau e Vanessa Redgrave *Il marinaio del Gibilterra*. Sono rimasta sempre nell'ambiente del cinema anche senza lavorare, ho dovuto maturare, cercare me stssa. Tutta questa baraonda di popolarità, anche se ero una bambina con i piedi ben piantati in terra, un certo effetto me l'ha fatto. A quindici, sedici anni non sapevo più cosa volevo, cosa sentivo. Sono rimasta nel doppiaggio perché questo amore per il cinema una volta che c'è dentro non se ne va più. In questi giorni sto proprio riconsiderando il fatto di riprendere, anche perché ho avuto molte proposte. Vedremo ».

Mi ha insegnato tutto

Fiumi di inchiostro sono stati spesi per interrogare Sophia Loren, del resto degno bersaglio di tanto furore intervistatorio quale unica attrice italiana di fama internazionale. La domanda deve essere tuttora forte, se ho dovuto aspettare qualche mese prima di poterla incontrare, anche perché Sophia vive ora a Parigi e viene in Italia solo saltuariamente. È stata a Roma per interpretare *The Cassandra Crossing* e uno degli ultimi giorni di lavorazione le ho parlato nello studio due di Cinecittà. Mi chiede qualche minuto, deve girare una scena impegnativa all'interno di una vettura ferroviaria con Alida Valli, Ava Gardner e Lionel Stander. Spari, urla, trambusto; Alida Valli esce dal set con una larga macchia rossa sulla camicetta. La scena viene ripetuta un paio di volte, poi Sophia è a mia disposizione. Penso, guardandola e ascoltandola rispondere alle mie domande, che, forse, l'unico appunto che le si può muovere è di aver accondisceso di buon grado a diventare un prodotto di e per l'industria dello spettacolo. Perché al di sotto del personaggio pubblico affiora l'umanità partenopea, insopprimibile, anche se a volte raggelata dalla presenza di quello che vien fatto di pensare come gravoso ruolo voluto. « Ho conosciuto De Sica prima di incominciare a lavorare con lui. L'ho conosciuto qui a Cinecittà quando avevo diciassette anni. Mi ha incontrata proprio nei viali di Cinecittà, così casualmente, come si incontra

una attrice che comincia, attraverso un truccatore che poi è rimasto il mio truccatore fino all'anno scorso, Annunziato, si chiama, napoletano. Forse feci molto colpo, veramente, su De Sica, perché quando mi vide, siccome sapeva che ero napoletana, cominciò a parlare in napoletano e quindi si svolse un dialogo molto simpatico, veramente formidabile. Poi l'ho incontrato di nuovo quando stava preparando *L'oro di Napoli*. Cercava una ragazza molto giovane per fare il personaggio della pizzaiola, e devo dire che è stato il primo film che ho fatto senza provino. Lui mi ha visto, si è ricordato di me e non mi ha fatto neanche il provino. Così è cominciata la mia lunga, lunga serie di film con lui. Per me è stato veramente un maestro, mi ha insegnato tutto nel mio mestiere ». La sua prima esperienza con De Sica è stata dunque *L'oro di Napoli,* poi il più importante, è stato forse *La ciociara.* « Ma *L'oro di Napoli* io lo considero un film molto importante per me, perché mi ha fatto conoscere in un campo internazionale. Poi, dopo *L'oro di Napoli*, ci siamo perduti un po', perché lui lavorava per conto suo, io da un'altra parte; poi ho cominciato a fare i film con gli americani, ho cominciato a studiare l'inglese ». Lei ha avuto modo, credo, come nessun'altra attrice italiana, di conoscere l'ambiente del cinema americano: cosa ricorda di quel periodo? « Sa, è sempre difficile per una ragazza molto giovane inserirsi in un nuovo mondo, soprattutto quando non conosci la lingua molto bene. È un'altra vita, è un altro mondo che affronti, quindi è un trauma, è uno schock spaventoso. Tutte queste cose le ho superate, devo dire, abbastanza bene, anche perché ho sempre la filosofia dei napoletani: in fondo che cosa può succedere? È un modo di pensare, trovo, che ti dà molta forza al momento giusto, ti dà una vitalità e una forza, delle reazioni impreviste che ti fanno sopportare qualsiasi prova. In America ho lavorato con gli attori più importanti: John Wayne, Alan Ladd, non so tutti, tutti, quindi per me è stata veramente una scuola meravigliosa, una scuola straordinaria, perché ho imparato molte cose da questi attori, praticamente io la mia scuola di recitazione l'ho fatta in America con tutti questi attori: nella commedia Gary Grant, Peter Sellers, poi ho lavorato con John Wayne, Alan Ladd, William Holden, Trevor Howard, Marlon Brando, Paul Newman, no, tutti, meno gli ultimi due o tre che sono arrivati adesso ». L'interpretazione de *La ciociara* viene riconosciuta da tutti come una delle prestazioni più importanti della sua carriera di attrice. « Certo, è stato un ruolo molto importante, è stato un film molto importante per il cinema italiano, io credo, *La ciociara,* un film che si è imposto in tutto il mondo, ha portato molti premi all'Italia. È stato un film che tutti dovrebbero portare come esempio, uno degli ultimi film che hanno avuto successo in tutto il mondo. Dopo *La ciociara*, non so, c'è stato *Matrimonio all'italiana* sempre di De Sica, ci sono stati alcuni film di successo, di prestigio, diciamo, per quanto riguarda Fellini, prestigio per quanto riguarda Antonioni, il prestigio, per carità, è importantissimo, ma il successo commerciale, il vero successo commerciale l'ha dato sempre e solo De Sica. Difatti il cinema italiano deve molto a De Sica, moltissimo, un quarto del cinema italiano è stato fatto da De Sica. Io l'ho molto amato, veramente, in fondo tutto quello che ho fatto nella mia vita come attrice, lo devo a mio marito prima di tutto, perché mi conosce molto bene, quindi ha fatto sì che io incontrassi De Sica con determinati soggetti, e a De Sica ». Alla base

del suo incontro con De Sica c'era anche un'intesa umana, personale? « Beh, ma dico, per me era un padre Vittorio, era tutto, perché non avevamo più bisogno neanche di parlarci, bastava uno sguardo, come si fa col padre, con la madre, con una sorella, con un fratello, non si ha più bisogno di parola, basta uno sguardo per capire se va bene o se non va bene, e questo è raro trovarlo nel cinema, molto raro. Sono quegli incontri che si fanno una sola volta nella vita ». Come era De Sica, alla fine, quando avete girato *Il viaggio?* « Oh, era molto entusiasta, gli piaceva il film, è il film che ha voluto fare lui *Il viaggio*. Io ero un po' perplessa all'inizio, ma poi mi sono lasciata convincere perché mi sono detta: se lui vuole fare questo film, significa che lo sente moltissimo. In fondo si fanno tante cose che non vanno bene, e allora perché no? E poi il suo entusiasmo, la sua voglia di farlo, mi hanno convinta. Adesso sono molto contenta di averlo fatto, perché, secondo me, *Il viaggio* è un bellissimo film, un film triste, melanconico, è il film di un regista che ha chiuso la sua carriera. Dice tutto quel film ». Cosa potrebbe dire di De Sica compagno di lavoro nei molti film a cui lei ha partecipato e in cui De Sica era soltanto attore? Lo preferiva come attore o come regista? « Beh, mi piaceva di più come regista perché lo sentivo molto più vicino a me. Abbiamo fatto tanti bei personaggi, cioè io con lui ho fatto tanti bei personaggi. Lo preferivo come regista, più che come compagno di lavoro, perché come compagno di lavoro era spesso limitato a fare la parte di mio padre, lavorava poco con me e quindi non potevo vederlo tutti i giorni. Mentre quando giravamo insieme come regista stava lì sempre, dalla mattina alla sera ». Era molto paziente con gli attori? « Era un uomo molto paziente, un uomo che ha lavorato sempre con molto entusiasmo e qualsiasi cosa ha fatto l'ha fatta sempre in buona fede e con molto amore. Era un uomo straordinario, poi era molto divertente. Quando cominciavamo a parlare in napoletano faceva dei discorsi estremamente spiritosi, aveva delle battute, delle trovate, quindi il lavoro diventata piacevole, divertente. Peccato, non era affatto vecchio, poteva vivere ancora dieci anni, minimo ».

Si fidava di me

Sarà un'impressione, ma le risposte della Loren sono più illuminanti di quello che può sembrare. È in fondo abbastanza singolare che si chiedano notizie su episodi di vita e si abbiano risposte sulla produzione: non sono i ricordi personali quelli che contano, ma la fortuna commerciale dei film, le ricette del successo. Il discorso non finisce qui, non sono rimasti solo i film belli, meno belli, brutti: il protagonista di questi incontri si è come sdoppiato in due figli che proseguono in qualche modo la sua attività. E se Christian ha già detto molto, ha forse esaurito l'argomento nelle sue interviste ai rotocalchi (sul giovane attore, imitatore-sosia del padre è stato tirato in ballo tutto, dal revival, alla nostalgia story, al complesso edipico), è a Manuel, compositore delle musiche di molti film del padre e debuttante nella regia, che rivolgo alcune domande: di quali film di suo padre ha composto la musica? « Di tutti gli ultimi film, tranne *I girasoli*. Dunque: *Amanti, Il giardino dei Finzi*

Contini, *Le coppie*, *Lo chiameremo Andrea*, *Una breve vacanza* e *Il viaggio*, sono sei. La mia prima esperienza come lungometraggio l'ho fatta con mio padre, però avevo già fatto mediometraggi e documentari, avevo cominciato con la televisione, con la quale poi ho proseguito con *Cosimo de' Medici* e con la serie televisiva con Tognazzi. Poi a mio padre si sono aggiunti altri registi come Pasquale Squittieri, i giovani, quelli che facevano i film di violenza. Ultimamente ho fatto due film anch'io come regista per la televisione, il primo *Intorno* di mezz'ora, considerato un film underground, e *L'eroe*. Tutti e due sono dedicati a mio padre, *Intorno* in maniera chiara, con una dedica scritta all'inizio. *L'eroe* è un telefilm con gli attori, una storia per la quale ho fatto anche il commento musicale, per quanto per i miei film io non amo scrivere la musica originale, ma tendo a trovare della musica preesistente e popolare. Cioè io per primo autolesiono la mia professione facendo il regista, perché credo che ci sia un sacco di repertorio "originale", soprattutto nella scelta e nell'uso che un regista può farne. A me sembra che una musica originale possa fare da corredo se il film funziona, ma se il film è brutto, purtroppo la musica originale non fa niente. Si dice che la musica ha molta importanza in un film, sì, è vero, se il film è molto bello, se è molto brutto, si può fare l'iradiddio, si può arzigogolare, ma rimane fumo, assieme al resto. Con mio padre ho avuto la soddisfazione di fare alcune cose buone: per il primo film *Amanti*, un film sentimentale, preso da una commedia di Brunello Rondi, feci una colonna abbastanza interessante perché coinvolsi anche Ella Fitzgerald che cantò il tema del film. Poi con i *Finzi Contini* ebbi la mia più grossa soddisfazione perché il film andò molto bene, era ben fatto e la musica di conseguenza mi venne bene ».

Suo padre le dava suggerimenti, consigli per il suo lavoro? « Mio padre mi dava suggerimenti, ma credo che sia stato l'unico regista a lasciarmi completamente libero di vedere, di fare, ma non perché era il padre che consentiva al figlio di scorazzare per il suo film, lo faceva perché si fidava di me, come si fidava degli altri collaboratori, non interveniva ».

Seguiva il lavoro di suo padre quando ancora non collaborava con lui? « Quando mio padre faceva i film e io ero molto giovane andavo a trovarlo, ma non seguivo quello che faceva. Seguivo il cinema in generale, andavo a vedere i suoi film quando erano fatti e vedevo il cinema da spettatore, e poi anche analiticamente, a mano a mano negli anni, ma non ho mai fatto esperienza di assistenza alla regia. Direi che mio padre mi ha trasmesso una formula di comunicazione per quanto riguarda la recitazione, non la tecnica. Mio padre trascurava completamente la tecnica, lui aveva interesse soltanto per l'avvenimento umano, l'occhio lo usava soltanto per scegliere quei personaggi e farli recitare, tutto il resto passava in secondo piano. A casa non parlava quasi mai di lavoro, il punto lo faceva soltanto sull'atteggiamento umano dei suoi film, dei suoi attori, della loro recitazione, delle loro espressioni. Cioè lui rimimava certe situazioni di recitazione dei personaggi. Io sentivo continuamente queste emissioni di toni per la vecchietta, per la Loren, per Mastroianni, e ripeteva le gags, che gli sembravano le cose centrali del film. Quindi mi ha trasmesso soltanto una certa sensibilità all'interpretazione, alla intonazione degli attori e della recitazione. Tutto il resto l'ho imparato per averlo visto in altri, in Antonioni, soprattutto, che, credo, in Italia, sia l'unico che sappia mandare avanti la macchina da presa ».

Se lei dovesse fare una scelta tra gli ultimi film di suo padre, quali salverebbe? Che critiche gli potrebbe fare? « Da un punto di vista umano non so cosa dirle, perché i sentimenti sono tanti, sono diversi. Dal punto di vista professionale, artistico, l'unica critica è quella di aver abbandonato il suo cinema e, purtroppo, per ragioni economiche, quindi non posso nemmeno fargli una critica, perché è una critica castrata già in partenza, di aver ceduto al signor Carlo Ponti, alla signora Sophia Loren, di aver cercato un'altra strada. Felice dall'inizio, perché mi stanno bene i film come *La ciociara, Matrimonio all'italiana*. Però mi ricordo troppo bene gli altri, cioè i film del neorealismo e, soprattutto, *Ladri di biciclette* e *Umberto D*, *Sciuscià* è già un film verista, lo sento più vicino a Pasolini, a quello che voleva fare lui con *Accattone*, tanti anni dopo. E poi c'è il surrealismo di *Miracolo a Milano*, quindi lui aveva già coperto una certa fascia di possibilità cinematografiche. L'avventuroso non lo interessava e quindi non l'ha mai fatto, meno male, perché avrebbe fatto un grosso sbaglio, lui lo sapeva per primo. Aveva una grande ammirazione per tutti i registi di film avventurosi, perché per lui era impossibile cercare di realizzare un film avventuroso: amava Huston, Spielberg. Quindi l'unico appunto è quello di aver abbandonato un certo tipo di cinema per un altro, che funzionava per i primi due, tre film. Ma non andava più quando abbiamo attaccato *I girasoli*, abbiamo attaccato *Il viaggio*. Infatti io prego tutti di considerare l'ultimo film di mio padre almeno *Una breve vacanza*, che era un film degno, non *Il viaggio*, che è un arzigogolo, una cosa tirata per i capelli. Pirandello c'entra poco, c'entrano piuttosto le ambizioni della signora Loren di lavorare con Burtòn e allora, sa, i soldi hanno sempre ragione. A un certo punto della vita, purtroppo, non c'è più niente. Poi era già stato male, quindi non ne voleva più sapere, aveva fatto e ha fatto una cosa che non ha senso, cioè un film che non ha testo, no, è da cancellare. Purtroppo è l'ultima cosa che ha fatto, ma bisogna cancellarla. Io avrei da fare molte riserve anche su *Lo chiameremo Andrea* e mi rifarei solo a *Il giardino dei Finzi Contini*, come chiusura di una carriera. Ma in *Andrea* è bella l'idea di base, perché c'è Zavattini e richiama *Miracolo a Milano*. Mentre da non parlarne, perché non c'è ragione, è una mossa troppo anomala, troppo sforzata, è *Caccia alla volpe*, che è un film ignobile. Anche lì non sapeva manco da dove cominciare ». Manuel conclude con amarezza il suo ricordo del padre: « È morto malissimo, ha litigato con tutti e con tutto, tranne, credo, con i figli, con me, con Christian, con mia madre. Ce l'aveva con tutti, col cinema. Purtroppo era una reazione giustificabile da un punto di vista umano e forse motivata anche da un certo qualunquismo, che l'ha guidato da un certo momento in poi. Non si è più attenuto a certi "dictat" precisi, era un uomo di princìpi morali, senza dubbio, ma princìpi morali un po' acquisiti da una certa educazione, da una società, e allora c'erano tutti gli squilibri di un uomo costruito a questa maniera, per cui cedeva e in fondo non aveva i mezzi culturali per poter capire lucidamente il cedimento. Aveva ceduto in un momento di bisogno di denaro e poi si trovava in una situazione da cui non poteva tornare indietro, e quindi è morto con queste carenze finali, con questi rapporti sballati col cinema, purtroppo rapporti sballati che avrò, forse, anch'io. Adesso comincio a girare un lungometraggio, non è un film che ho scritto io: s'intitola *Dio salvi il deficiente*, è una satira, una critica di costume di un'Italia emblematizzata ».

Le nuove generazioni, i conti con De Sica non li hanno ancora fatti, o li hanno fatti solo in parte. È difficile distinguere, nel successo del ciclo televisivo apparso all'indomani della morte del regista, il peso che hanno avuto gli spettatori più giovani, che magari non avevano mai visto prima i vecchi film. La generazione che è cresciuta col neorealismo, e che ne ha in qualche modo condiviso le illusioni e le contraddizioni, i conti con De Sica li sta facendo in tanti modi, con la intransigente severità dei saggisti, che se ne occupano poco o se ne occupano solo per ridimensionare e ridurre, e con l'indulgente connivenza dei registi e degli attori, che si sentono sempre un po' correi. L'omaggio più partecipe è stato quello di Ettore Scola, che con il protagonista di *C'eravamo tanto amati* ha voluto esplicitamente riferirsi alla stagione del neorealismo così come è stata vissuta da un osservatorio provinciale, che ha sempre aggiunto un colore mitico all'uomo e ai suoi film più celebrati.

Invece di parlare con Ettore Scola, preferisco rivolgermi a Stefano Satta Flores, l'attore che ha impersonato il Nicola Palumbo di *C'eravamo tanto amati*, per chiedergli fino a che punto condivide le illusioni del protagonista e perché Ettore Scola abbia scelto proprio lui. « Forse perché aveva una rassomiglianza con me personalmente e con tante persone che conosco. Di Nicola Palumbo ne ho incontrati tanti, di questi intellettuali un po' falliti, un po' emarginati, intellettuali è poi una definizione che si danno da soli, magari. Per quello che riguarda invece somiglianze con me: c'era questo venire dalla provincia, perché bene o male ormai in Italia da dovunque si arrivi, si arriva dalla provincia; io vengo da Napoli, però nei confronti di Roma è provincia. Era meridionale come me e aveva questa gran passione per il cinema, passione che credo di avere anch'io, proprio per la storia del cinema. Io ho fatto il Centro sperimentale, l'ho fatto in aperta polemica, perché è un'istituzione che potrebbe funzionare benissimo, potrebbe dare grandi cose e invece non funziona affatto e l'unico insegnamento che ricordo con piacere è proprio la storia del cinema, cioè è stata l'unica occasione, irripetibile, fuori non la avrei mai potuta avere, di vedere tutti i grandi del cinema. Per quello che riguarda De Sica, possiamo dire che fa parte della storia del cinema, è indubbio; ha un posto d'onore nella storia del cinema e anche nei miei interessi per il cinema. Devo dire che ultimamente ho riscoperto De Sica attore ed è stata una scoperta che mi ha emozionato. Cioè ho conosciuto prima De Sica regista, ho visto i suoi film, non in ordine, ma così, saltabeccando, alcuni al Centro, i primi, altri li ho visti in varie circostanze e sono rimasto favorevolmente impressionato da De Sica regista dei famosi classici, meno dai film che ha fatto alcuni anni dopo e molto meno, purtroppo, dagli ultimi. E invece una riscoperta che mi ha proprio emozionato, è stata quella di De Sica attore ».

Lei pensa che come attore possa avere ancora delle cose da insegnare ai giovani? « Moltissime. Io ho rivisto proprio i primi film di De Sica, *Il signor Max*, ecc. e, cosa strana, vedevo questo film alla televisione con un mio amico, un ragazzo giovane che guardava questo attore e chiedeva: "Chi è quello, chi è, bravo quello". Era De Sica. Va beh, non l'aveva riconosciuto perché non sapeva, però era stato colpito anche

lui dalla bravura di De Sica, ma bravura è un termine generico, poi. Rapportato agli attori di allora, riusciva, secondo me, a recitare fuori del tempo. Non era legato al concetto di modernità o di non modernità, perché è valido anche adesso. La sua non è una recitazione datata, perché l'attore moderno è essenziale, si dice, invece lui era un gigione e però piace anche oggi, cioè è riuscito a non subire le mode del tempo, era bravo allora come è bravo oggi, era godibile allora, è godibile oggi. È un po' di quel tipo di attore che a me piace, della scuola francese, cioè di quelli che recitano, non che fanno finta di recitare, oppure che si fanno fotografare. Era di estrazione teatrale e quindi aveva tutta questa carica di semplicità, di umanità, di immediatezza. Era un attore eccezionale, devo dire che è stata proprio una riscoperta, anche perché noi, è questione di generazione, siamo abituati a vedere De Sica attore negli ultimi film in cui era ugualmente eccezionale, però in cui mostrava ormai un suo personaggio, vecchio nobile decaduto, per intenderci, che esprimeva con un bagaglio di mosse, di riferimenti ormai stereotipati, e invece i film della sua gioventù probabilmente erano ancora più ricchi, perché spaziavano in direzioni differenti. Una notazione che ha fatto un mio amico, e che io sottoscrivo, è che Sordi deve molto a De Sica. La scoperta è stata questa: basta prendere De Sica giovane, la sua camminata, il suo accento ed esasperarlo poco, poco, e abbiamo Alberto Sordi. Questo non significa sminuire Alberto Sordi, anzi, perché Sordi è un grandissimo attore, è grande proprio perché, secondo me, e non so se il riferimento è giusto oppure soltanto casuale, ha saputo prendere questo grandissimo modello che è De Sica, spostarlo un tantino e renderlo grottesco. De Sica era tutto vero, questa è la cosa eccezionale, malgrado recitasse, era tutto vero. Noi oggi siamo abituati a una recitazione dimessa, uno parla come sto parlando io in questo momento: "Scusi mi dà una tazza di caffè, oppure: oh guarda, sono spettinato" e invece no, la grandezza di De Sica era che, riuscendo a recitare, a crescere, a aumentare un po' sopra le righe, rendeva invece tutto vero. Tornando a Sordi, lui ha preso questa verità, l'ha esasperata e ha visto il grottesco, questo modulo recitativo eccezionale che si porta sempre dietro anche quando fa film non grotteschi. Le prove più mature di Alberto Sordi, più drammatiche, mi fanno pensare a un De Sica più maturo, più umano, più commovente, anche. De Sica per me è un comico, mi fa ridere, ma non comico con la risatina, comico bravo, insomma. E io trovo più curiosa, più originale questa riscoperta di De Sica attore, fresco, nuovo, padre di tanti attori italiani, maestro ancora di tanti attori italiani, che non di De Sica regista, su cui ormai si è già detto tutto ». L'eredità di De Sica è dunque ancora viva. « Come attore indubbiamente. Come regista non credo più tanto. Ha segnato un punto preciso, felicissimo, importantissimo ». Cosa pensa di Christian De Sica, che si può dire prosegua, e non solo idealmente, la strada tracciata dal padre? « Non lo so. Io l'ho visto in un film, mi divertiva anche lui abbastanza. Mi divertiva con alcune delle qualità del padre, non con tutte le qualità del padre, né con la violenza, diciamo, delle qualità del padre. È chiaro che l'ha aiutato proprio, fra l'altro, essere figlio di Vittorio. Alcuni dicono che è disturbato dal fatto che ricorda il padre, che è l'imitazione del padre. Per me non è un elemento di svantaggio, è un elemento di vantaggio. Non so, se De Sica fosse ancora vivo, sarebbe bello, e allora se arriva il figlio a farne l'imitazione, ben venga ».

Quando giravate il film con Ettore Scola, avete parlato di De Sica? « Abbiamo parlato molto di De Sica, sia perché il personaggio lo richiedeva, era uno degli elementi del mio personaggio, questo amore per De Sica, amore che alla fine lo rovina, sia perché Scola era molto legato a De Sica, pur riconoscendo i limiti dei suoi ultimi film. È uno dei maestri che Ettore tiene presente, non a caso il film, Ettore lo dice sempre, risente della scuola del neorealismo, quindi si è parlato a lungo di De Sica. Poi Ettore lo conosceva bene, ci aveva lavorato, lo stimava anche lui in modo eccezionale come attore, ed Ettore è uno che conosce bene gli attori e li guida molto bene. Lo stimava senz'altro come regista ma forse di più come attore ». Mi pare che un pezzo finale di *C'eravamo* sia stato aggiunto come omaggio dopo la morte di De Sica. « No, dopo la morte è uscita solo la dedica. In effetti è curiosa la cosa: il pezzo in cui De Sica racconta l'aneddoto era stato girato un anno prima da Scola per un documentario sulla Befana. De Sica era intervenuto alla Befana dei bambini, e Scola era andato lì e aveva girato questo pezzo. Se l'è trovato buono poi per inserirlo nel film ».

Sono molti, lo so, i nomi che mancano in queste testimonianze, ma il disegno di una carriera di uomo e di attore è, mi pare, assai chiaro, balza netto nelle testimonianze anche molto diverse di quanti lo hanno conosciuto, vivo nelle sue contraddizioni di uomo, di attore, di regista. Cosa fu più importante: il regista, l'attore, o il personaggio: non è questo il problema. Fu, certamente, un grande uomo di spettacolo. Formatosi tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta, quando la carriera teatrale era difficile, dura, quando agli esordienti poteva anche capitare di recitare nei teatri semivuoti di « piazze » remote che nessuno ora visita più, De Sica si è avvicinato negli anni trenta ai mezzi di riproduzione meccanica, ai nuovi mezzi tecnologici, ha fatto subito cinema e radio; più tardi, ancora cinema e, quando fu il momento, televisione, conquistando quel prestigio (è vero signora Loren?), quella stabilità economica (è vero signora Mercader?), che il teatro è più restìo a concedere. Uomo di spettacolo, s'è detto: prima attore e poi regista, e poi ancora attore e poi ancora regista, dai film apprezzati da tutti, via via fino a quelli che non piacciono neppure al figlio Manuel. Cosa ha perso De Sica nel corso di questa lunga trasformazione, cosa è rimasto dei talenti che aveva all'inizio, delle sue più autentiche disponibilità umane e artistiche: è assai difficile dirlo. Ma il cammino, che naturalmente si è intrecciato al processo di sviluppo della società italiana dagli anni venti agli anni settanta, è compreso tra le difficoltà della carriera teatrale e il successo commerciale dell'ultima stagione cinematografica, tra i pasti saltati degli inizi e le speranze che ancora nutriva nella piccola baracca del *Tetto* quando si confidava con la giovane interprete, tra lo sfogo fatto a Paola Barbara all'indomani della prima del suo esordio nella regia cinematografica e i rimpianti degli ultimi anni. Quanti De Sica ci sono stati? Uno, due, tre, forse di più: ognuno dei compagni di strada che sono andata a interrogare ha creduto di coglierlo e ricordarlo in tutta la sua verità, quando al massimo è giunto alla « sua » verità di testimone, al di là delle bugie volontarie e delle smaccate mistificazioni che, come avviene, possono pur esserci. Ma queste verità parziali illuminano meglio di quanto ci si poteva aspettare la realtà di un'esperienza umana e artistica, indubbiamente complessa e contraddittoria. Ha perfettamente ragione

Elisa Cegani: fin qui possono arrivare i testimoni, gli attori e le attrici che gli sono stati vicini, che in qualche modo sono entrati nel cerchio magico del suo mimetismo; e fin qui possono arrivare anche i cronisti, che prendano sul serio il proprio compito di raccoglitori di tessere per i mosaici della storia, anche di quella minore. Oltre possono andare solo i saggisti, gli storici, naturalmente quelli che non si lasciano ingannare dalla schiuma degli anni, che non si lasciano confondere dalla polvere del tempo.

LETTERE DALL'URSS

Vittorio De Sica

De Sica, uomo di spettacolo al cento per cento, ha intuito moltissimo, visto molto, letto poco, scritto niente. Quello che passa sotto la sua firma, sono in genere trascrizioni o « arrangiamenti » di suoi interventi orali: dichiarazioni, presentazioni d'un proprio film, eccetera. Naturalmente, non mancano le eccezioni. La più importante, a quanto ci consta, è data dalle lettere che egli scrisse alla figlia Emi in due occasioni: durante le riprese a Napoli di *Ieri, oggi e domani* e durante le riprese in Urss de *I girasoli*. Sono qualcosa di mezzo tra la lettera privata e il diario; più diario che lettera privata, comunque, data la continuità giornaliera di questo epistolario, dove i problemi privati hanno un ruolo ridottissimo e l'attenzione è rivolta, invece, alle riprese, alla soluzione di certi nodi lasciati insoluti dal copione, al cast artistico e tecnico, all'ambiente. Le lettere da Napoli sono state da me raccolte e pubblicate su di un vecchio numero di « Abc », oggi introvabile. Quelle dall'Urss sono, invece, del tutto inedite. Abbiamo tolto soltanto alcune comunicazioni di carattere puramene privato e qualche ripetizione. Un ringraziamento vada a Emi De Sica Baldwyn e a Giuditta Rissone che mi hanno facilitato in questo lavoro che spero aiuti a capire e a inquadrare meglio la figura dello scomparso.

(Callisto Cosulich)

I preparativi

Mosca 28 giugno 1969

[...] *E' arrivato Mastroianni più grasso del solito. Non rinuncia a mangiare. Ha fatto una faccia da culo che consola. M'ha promesso che in questi due giorni che lo separano dal primo giro di manovella dimagrirà due chili.* [...] *Stamane, dopo aver convinto la Ludmilla Savelieva a farsi bionda da nerissima che era, ho assistito alla decolarazione. La nostra parrucchiera le ha dato una sostanza che in certi punti era albina in certi altri carota rossa, e in altri cacca di neonato.*
Finalmente un parrucchiere russo le ha dato una sostanza che l'ha fatta diventare castana chiara tendente al rosso. Meglio.
Poi sono andato a vedere la Metropolitana dove devo girare una scena con Mastroianni. Ce ne sono dieci in Mosca e tutte affollate: ma dire affollate è poco, milioni di persone che camminano veloci e danno spinte e poi le scale sono così veloci — sessanta chilometri orari — che io mi sono rifiutato di scendere e di salire e ho preteso che le fermassero e poi di partire con me già piazzato sul gradino. I russi si guardavano fra loro meravigliati. Molte donne scendevano benissimo col bambino in carrozzella. Mi aspettavo di vederne volare qualcuno ma niente di fatto. [...]

Domenica 29 giugno

Stamane sono stato con quasi tutti della troupe (abbiamo trascinato anche Mastroianni che di solito dorme sino a mezzogiorno) a Sagorsk, la città dalle tante chiese. Migliaia e migliaia di persone, quasi tutti contadini, che vengono con i pullman dai vari paesi e vengono a sentire la Messa. Vi sono quattro, cinque, sei chiese che officiano nello stesso tempo e tutte affollatissime. In una non abbiamo potuto entrare data la enorme folla e il fetore che tanta folla emaneva. Si udiva soltanto il canto del Pope, con una bella voce di tenore, che, più che per fede, ci teneva moltissimo a far sentire la sua bella voce modulata e bene impostata. I fedeli pregano e si fanno il segno della croce in continuità e si piegano in avanti sul banco ogni due tre secondi. C'è più fede qui in Russia che in Calabria. [...]
Domani lunedì inizio il film. Comincio con la Savelieva e Mastroianni che con il loro camioncino carico di mobili passano dalla vecchia casupola in periferia al grande fabbricato in un'altra periferia di Mosca. Lei dentro la cabina del guidatore con la figlia, lui sul camioncino sopra un mobile. Ho raccomandato a Mastroianni, dato che è in manica di camicia, di mettersi una maglia di lana perché non prenda una polmonite, visto che il tempo varia di minuto in minuto. O si scoppia dal caldo o si trema dal freddo. [...]

Il primo giro di manovella

Lunedì 30 giugno

[...] *L'autista della macchina che mi porta sul posto di lavoro è venuto a prendermi senza l'interprete che la Produzione ha dimenticato di mandare. Così, lui russo, io italiano siamo arrivati non al fiume Moscova ma al Teatro Moscova dove fra giorni inizia il Festival del Cinema. Ci siamo guardati in faccia, lui con l'espressione « perché non scendi? » io con l'espressione « Ma dove cazzo mi hai portato! ».*
Con la manina ho fatto segno di no, che non era quello il posto. Ho cercato di fargli capire « acqua » « fiume » « river », ho cantato « Volga, Volga » lui ha riso facendomi segno con la mano che il Volga è molto lontano, che ci vogliono, indicandomi il quadrante dell'orologio, quindici ore per arrivarci. Ho riso io dicendo che non era il Volga ma la Moscova « river » « fiume », « acqua » Volga Volga e ho cantato « Moscova Moscova » sul motivo del Volga Volga.
Ha riso ed è partito. Abbiamo girato il fiume in lungo e in largo ma evidentemente dalla riva opposta a quella dove si sarebbe dovuto girare. Siamo tornati indietro e ho gridato « Ucràina ». Mi ricordavo che una volta partendo dall'Hotel Ucràina e girando subito a destra si arriva al posto da me scelto per la scena.
Ha capito e siamo arrivati finalmente sul posto dove la troupe mi stava aspettando da oltre un'ora. Sceso dalla macchina ho fatto in italiano un grosso cazziatone ai miei connazionali.
Ho girato la scena ed ho avuto una bella idea per Mastroianni che vedrete e spero vi piacerà.

Mercoledì 2 luglio

Ieri mattina ancora passaggi per Mosca del camioncino e al pomeriggio partenza della nuova famiglia di Antonio della vecchia casa verso la nuova casa.
La Savelieva, la brava attrice russa che ha interpretato Natascia nel film Guerra e pace, *è molto sensibile e vibra tutta. Bisogna calmarla. Se Sofia piange, quando piange, per due, la Savelieva piange per otto. È tutta una recitazione sulle righe. Non sommessa, sobria come pretende la nuova scuola. Ieri sera andammo a vedere con Mastroianni un documentario su Stanislawskij, il grande direttore. Vi erano dei pezzi di scene recitate dai suoi attori truccati benissimo ma forse un po' troppo segnati. E la loro recitazione è sempre tesa, vibrante, caricata. Si nota che sono attori che hanno studiato a fondo i loro personaggi — niente è affidato all'istinto ma soltanto la meccanica del gesto, della espressione del viso, del movimento. Tutto è calibrato, studiato. Il trionfo del paradosso di Diderot.*
Dopo siamo stati invitati, per forza, a cena da quell'autore drammatico che ha collaborato alla sceneggiatura del polpettone aggiungendo ancora più miele a quello che c'è già. Avevamo in precedenza deciso di cenare con due uova soltanto ed evitare come le altre sere caviale, storione, vodka, vino, che hanno turbato i nostri sonni. Alle quattro di mattino, svegli. Acqua minerale, durante la notte, si spreca. Mastroianni nelle sere precedenti aveva trovato pessimi i fagioli che lui adora. Il Mdivani oltre al caviale ci ha fatto mangiare tutti gli antipasti giorgiani (lui è giorgiano) e in più fegatelli con cipolla e pollo alla diavola, giorgiani. E ci ha fatto bere vini rossi da quelli asciutti a quelli dolcissimi, vodka giorgiana a novanta gradi. Io per fortuna mi sono limitato al rosso asciutto. Mastroianni no. Era un po' euforico. Poi ha scoperto che fagioli in russo si dice fasòl. Chiederà da stasera in poi sempre fasòl.
Mdivani ha poi attaccato il discorso sui trionfi delle sue commedie in teatro e del valore delle sue sceneggiature. Io pensavo invece ad una frase che mi disse tempo fa uno scrittore russo, molto serio, che conobbi in casa di Guerra, un corrispondente dell'« Unità » a Mosca. Questo distinto signore, mi dissero, è anche un filosofo — quando seppe che Mdivani lavorava con me esclamò: Mdivani (gioco di parole sul divano) sta all'arte come il chiodo arruginito sta al culo.

2 mercoledì sera

Siamo tornati dal lavoro con gli occhi, i capelli, le orecchie pieni di polvere. Siamo stati a girare in certi casoni nuovi e intorno tutto terreno ancora non pavimentato. Il vento tirava a cento chilometri orari ed eravamo in un nugolo di polvere.
E' venuto Mdivani, ancora più esuberante del solito a portarmi la nuova scena da lui scritta e che girerò domani. L'ho letta e si conferma in pieno la definizione, che m'ha dato di lui, il filosofo russo.

Domani mi toccherà convincere la Savelieva che la scena, che lei certamente adorerà, dato che è tutta dolcezza, spirito di sacrificio, generosità, dedizione (il cinema russo è fatto di tutte queste qualità) non può essere girata in tal modo e bisogna limitarsi ad una sola battuta.
Poi arriverà Mdivani a conoscere la mia reazione sul suo parto artistico e dovrò dirgli cosa ne penso. Zavattini, Tonino Guerra, Ponti sono a Roma e vorrei tanto dare a loro questo dolce incarico. Invece dovrò affrontare io questo energumeno dell'entusiasmo pieno di vitalità e forza — quando parla urla, quando urla i lampadari oscillano. E' molto generoso. E' giorgiano e mi dice che loro giorgiani sono come i napoletani.

Giovedì 3 luglio

La Savelieva s'è convinta della inutilità di certe battute e quando ha visto la bontà della scena ch'io ho riscritto, s'è tranquillizzata ed era contenta. E' venuto Mdivani e gli ho detto che una sua sola battuta m'ha ispirato a togliere tutte le altre e ad eseguire la scena silenziosa e infine la sua battuta che spiccava dopo tanto silenzio. Ha battuto le mani dicendo: meraviglioso, grande idea. Per lui va tutto bene. La cosa quindi s'è risolta felicemente. [...]

Venerdì 4 luglio

Sono andato a girare in un negozio di pellicce usate. Marcello ha parlato in russo e avevo l'impressione che parlasse in arabo. Una delle commesse del negozio era interpretata da una grande attrice russa ed una della folla era anche un'altra brava attrice russa. Così mi dice Mdivani. Ma tutt'e due avevano il sorriso e la dolcezza pronte.
Sono attrici del teatro di Mosca e non si peritano di fare parti secondarie.
Aspettiamo l'arrivo di Sofia altrimenti non sappiamo cosa fare. Sono con un giorno d'anticipo sul programma.
Abbiamo ancora quattro settimane di lavoro tra Mosca e l'Ucraina ed io non vedo l'ora di terminare perché è una fatica doppia non potersi esprimere direttamente con la gente avendo sempre bisogno di avere accanto un interprete.
Domani sabato riposiamo perché possiamo lavorare in un altro negozio, il Gum, che si trova sulla Piazza Rossa, soltanto di domenica.
Quindi domani giorno di riposo, io lavorerò lo stesso perché vado sulla strada che conduce al Cimitero per vedere come sono qui i funerali. Lo faccio perché vorrei che Mastroianni quando è sul camioncino che lo conduce alla nuova casa vedesse passare un funerale e questo gli dovrebbe ricordare sua madre che ha lasciato, vecchia, al paese, a sua moglie Giovanna. Sono tutti rapidi pensieri che il funerale provoca in lui. [...]

Funerali e cimitero

Sabato 5 luglio

[...] *Sono andato con Peppino Rotunno, l'operatore, e alcuni della pro-*

duzione a vedere presso il Cimitero Crematorio di Mosca come sono i funerali di questo paese. Il feretro è in un autobus con tutti i parenti del defunto. Arrivano al Crematorio e aspettano che il povero morto bruci. Abbiamo assistito alla funzione di una donna morta, la cassa era scoperta e tanti fiori sul corpo della donna. Il colore giallastro del viso, la bocca semiaperta e una fascia d'argento attorno alla fronte. Gli amici, le amiche della defunta; tutti singhiozzanti, baciavano il nastro d'argento, uno ad uno. Infine hanno chiuso la cassa con due martellatine (è inutile chiuderla se dopo devono sollevare il corpo e piazzarlo nel forno) e con un « fortissimo » dell'organo la cassa scende, elettricamente, nel sottosuolo. Le grida dei parenti, lo svenimento della parente più prossima, accompagnano questo triste discendere nel sottosuolo d'un essere umano divenuto ormai materia da bruciare.
Siamo usciti e dopo pochi istanti abbiamo visto da uno dei due fumaioli che sovrastano l'edificio, un fumo nero prima leggero poi denso e abbondante che si sperdeva nell'aria. Per fortuna il vento lo portava verso la parte opposta dove eravamo noi altrimenti ce la saremmo data a gambe. Ho fumato una decina di sigarette e sono andato via da quel luogo senza aver potuto vedere un funerale che nei piccoli paesi, invece, sembra che siano più caratteristici.
Siamo andati in un altro cimitero dove si sotterrano i morti ma anche qui dei grandi autobus. Si riceve l'impressione che sia della gente in gita turistica, invece portano con loro un morto.

Al Gum

Domenica 6 luglio

Giornata al Gum reparto pellicceria. Il direttore della pubblicità del Gum è venuto a darmi un distintivo del Gum e a farmi un piccolo discorso. M'ha detto che io sono il regista occidentale il più progressista del mondo e che era onorato di insignirmi col distintivo.
Abbiamo girato la scena davanti ad una grande vetrata da dove si scorgeva la Piazza Rossa.
C'è nella troupe russa un'assistente che dicono abbia settantadue anni. Il suo ruolo è quello di « deuxième regisseur » ed è quella che muove le comparse. Strilla sempre col megafono anche durante le scene, così la colonna sonora è piena di urla e di sospiri. I sospiri avvengono quando qualche comparsa sbaglia.
Ha settantadue anni ma è come se ne avesse dodici: corre alla velocità di settanta chilometri orari. Cade qualche volta sul duro selciato ma si rialza come se niente fosse lamentandosi soltanto di aver rotto la calza. Non si ferisce, non sente alcun dolore; è di ferro.
E' una donnetta bassa, dai muscoli tesi e vibranti e somiglia come una goccia d'acqua a Umberto Melnati. Noi la chiamiamo Melnati e lei crede che il suo nome in italiano si traduca così. Così appena chiamiamo « Melnati », lei si presenta quasi sull'attenti, le si dà un ordine e corre via di scatto a settanta chilometri orari a rischio di travolgere chi le sta vicino. [...]

Il mio compleanno

Lunedì 7 luglio

Ho ricevuto il vostro affettuoso telegramma d'auguri. Il Direttore della Mosfilm m'ha mandato dei fiori, la produzione russa anche, la Luisa, la Tuzi e la troupe italiana m'hanno inviato un dono, l'attrice russa che interpreta Valentina Ivanovna, la direttrice di fabbrica dove lavora Antonio, m'ha regalato un cagnolino di porcellana e Mdivani un corno di bue.
Con tutti questi auguri affronto il sessantanovesimo anno d'età e spero di arrivare anche al settantanovesimo e all'ottantanovesimo. Se poi il Padre Eterno mi vuol concedere qualche anno in più sia fatta la Sua volontà ed io lo ringrazierò di tutto cuore.
Sono andato al Gum dove migliaia di persone deambulano in tre grandi gallerie. In una di esse devo prendere Mastroianni tra la folla, ma è arrivato tardi sul set e il sole era andato via. Rimandiamo la scena a dopodomani perché domani devo girare la scena alla fabbrica.
Alle 18.30 sono andato al Cremlino per l'inaugurazione del Festival del Cinema. Quando il presidente della giuria ha fatto la presentazione al pubblico dei membri della giuria ha chiamato l'attore italiano Alberto Sordi: questi, com'è suo costume, mancava. Non è venuto affatto a Mosca dopo aver accettato di far parte del gruppo.
Gli italiani fanno sempre delle pessime figure.
I discorsi del Ministro, dei presidenti sono duranti quasi un'ora e mezza. Poi hanno proiettato un lungo cortometraggio di quasi un'ora sull'avvento di Lenin e sui progressi di questa Nazione. Bel documentario ma interminabile. Seguiva Giulietta e Romeo *di Zeffirelli che avrei visto molto volentieri ma erano già le 21 e temevo trovare a mezzanotte tutti i Restaurant chiusi. Sono andato via e sono capitato un'altra volta al National e come sempre caviale, storione, vodka. Marcello è rimasto fino alle 3 e s'è ubriacato. Prosit.*

La recitazione delle attrici russe

Martedì 8 luglio

Un caldo asfissiante fuori e noi in un ufficio dalle finestre del quale si scorge la fabbrica, chiusa e con dei riflettori puntati sulle finestre, sistemati fuori, e dei riflettori interni che illuminano gli attori. Le attrici Galina e Savelieva sudavano come fontane e Mastroianni era completamente stordito perché la sera precedente aveva bevuto molto ed era andato a letto alle 5 del mattino. Figurarsi che cos'era alle 10 sotto quelle lampade. E per di più doveva parlare in russo. « Commendatò, diciamola in italiano poi la doppio », mi diceva ed io ho insistito che parlasse in russo perché movimento organizzato da me durante le prove. Invece di sedere, si la nostra bella e adorata lingua. In verità il russo di Mastroianni si avvicina di più all'arabo.
Galina l'attrice che fa parte di Valentina Ivanovna, la direttrice di fabbrica, è una donna alta, molto bella ma un po' vecchiotta. Come recitazione lascia un po' a desiderare e non ricorda nessun gesto, nessun

movimento, organizzato da me durante le prove. Invece di sedere, si alza, invece d'alzarsi si siede. Eppure una recitazione falsa si avverte anche parlando una lingua, per noi così difficile, ed io ho avvertito questa falsità e gliel'ho detto. Parli, parli, Galina e non ripeta a memoria delle parole scritte. La Savelieva, che ne sa un po' più di lei, alla fine m'ha detto che io avevo perfettamente ragione e che la battuta, dopo la mia osservazione, era più sincera delle altre.
Io credo che vi sia un solo linguaggio fra la gente, quello della sincerità e soprattutto della semplicità.
Eppure hanno avuto quella grande scuola del compianto Cechov. [...]

Il mausoleo di Lenin e il ristorante georgiano

Giovedì 10 luglio

[...] *Sofia è arrivata e oggi lavora.*
Abbiamo iniziato con la colonna chilometrica davanti alla tomba di Lenin. E' assurdo che, da quarant'anni che è morto Lenin, ci siano ancora delle migliaia di persone che fanno questa maratona per vedere, senza fermarsi, il corpo del capo. Si dice che la salma sia altrove e che al mausoleo vi sia una perfetta copia in cera. Comunque i duecento milioni di russi credo che in quarant'anni abbiano già visto il defunto. Ad un dato momento s'è messo a piovere. Ma un vero temporale. Quella gente non s'è mossa. E' rimasta lì imperterrita a bagnarsi dalla testa ai piedi e c'erano anche dei bambini. Sembravano tanti pulcini. Passata la pioggia abbiamo girato diversi passaggi di Sofia sulla Piazza Rossa, davanti, di dietro, e al centro di essa.
E' venuto Mdivani, mi ha dato una forte, anzi fortissima stretta di mano e m'ha chiesto se avevo bisogno di lui. Gli ho risposto che ho sempre bisogno di lui ma che se ha altro da farte di più importante, a malincuore rinunciavo a lui. E' andato via pieno di sussiego e orgoglio.
Alla sera siamo andati a cena al ristorante giorgiano che in russo si pronuncia Aràgvi.
Avevamo prenotato per sette persone e la parola d'ordine era De Sica. Siamo arrivati prima io ed Elmo. Ho detto De Sica, ma l'uomo che era alla porta ad evitare che entrasse qualcuno della colonna che già da tempo aspettava d'entrare, m'ha messo una mano sul petto e mi ha chiesto cosa volessi. « De Sica » io insistevo e lui « Bacica » e io « De Sica » e lui « Bacica ». Fra Bacica e De Sica è passato un buon quarto d'ora. Finalmente è arrivato Serbantini, ha biascicato due parole in russo e siamo entrati noi con Mastroianni, Rotunno e il segretario di Mastroianni. Ci hanno fatto sedere nell'ufficio del capo cameriere. Costui ha telefonato se c'erano tavoli liberi. Niente. E' passata mezz'ora e finalmente ci ha fatto andare giù dove fra una trentina di tavoli strapieni ci hanno servito i fasòl che Mastroianni ha chiesto, storione, caviale e pollo alla diavola. Vodka, vino bianco e vino rosso. Ad un dato momento il cameriere ha portato e deposto fra trenta piatti, bottiglie e pietanze con cinque bottiglie di vino bianco, sette di rosso e altre tre di vodka. Ci siamo guardati esterefatti. Ma chi aveva ordinato tutto quel vino? Nessuno. E come glielo diciamo che non lo vogliamo perché alla fine ti

fanno pagare salato! Con dei gesti abbiamo invitato il cameriere a portar via tutto ma lui con altri gesti ci ha indicato un tavolo vicino al nostro dove dei giorgiani ubriachi avevano voluto onorarsi di offrire da bere. Allora sono cominciati i brindisi a base di « spaziba », « oci karascio », « spaziba ». Bevevano con dei vassoi grandi come fruttiere. Una bottiglia di un litro alla volta e tutto d'un fiato. E noi dovevamo applaudire e bere anche noi con i nostri bicchierini da liquore. Hanno cantato a squarciagola canzoni giorgiane, hanno danzato e noi ce ne siamo andati.

Allo stadio

Venerdì 11 luglio

Ore 9 Stazione per Kiev. Sofia parte per l'Ucraina accompagnata dal funzionario del Ministero degli Affari Esteri. Poi siamo corsi al Ministero dove Sofia entra e riesce col funzionario suddetto. Siamo andati a casa per portarci alle 18 allo stadio dove c'era una grossa partita Mosca contro Georgia. Centomila persone. Abbiamo girato tutto fuori sincrono. Il pubblico avrebbe dovuto urlare, alzarsi in piedi quando la squadra del cuore faceva un goal. Ma i goal non li potevamo prevedere, venivano sempre quando noi eravamo impreparati. Sofia che seguiva la partita rideva quando la squadra era sotto la porta nemica e i giocatori si davano calci a vicenda. Attenta Sofia, la macchina panoramica su di te! E lei dal sorriso passava all'espressione tragica voluta dalla storia che stiamo faticosamente raccontando. Ma per fortuna avevamo tre macchine da presa e qualcosa riusciremo a montare. Mosca ha vinto tre a zero, è finito il primo tempo. Erano le 8 ed il sole era tramontato e ce ne siamo tornati a casa. [...]

Una scena mancata

Sabato 12 luglio

Gita al lago con Rotunno per stabilire le inquadrature per quando gireremo la scena, che credo avvenga il giorno 24.
Con noi è voluta venire anche Sofia perché a casa s'annoia. [...]. Siamo tornati a casa alle 19 di sera. Siamo arrivati alla Metropolitana Komcomolskaya. Ci avevano promesso di farci girare alle 21 e siccome la gente non viaggia molto a quell'ora ci avevano garantito la presenza di cinquecento comparse.
Alle 21 la luce non era sufficiente perché le lampade le hanno portate prive di specchi e i cavi sono insufficienti a portare la corrente alle lampade. Rotunno s'è rifiutato di girare. Abbiamo aspettato che portassero altre lampade e altri cavi. E' giunta la mezzanotte. I cavi non sono arrivati e neanche le lampade. I treni non funzionavano più e le cinquanta comparse, e non cinquecento, dovevano andar via perché abitano a dieci chilometri da Mosca e volevano prendere l'ultimo treno. Così abbiamo rinunciato alla scena ch'era bellissima in quanto la sotterranea è un lungo salone dell'ampiezza di Piazza Navona, con lampadari barocchi e un mi-

lione di persone che partono e che arrivano. E tutti camminano con frenesia. Corrono da farti girare la testa. Sullo schermo quindi non vi sarà nulla di tutto questo. Ma tutto questo è avvenuto perché evidentemente non volevano farci girare questa scena. Era più leale dirci la verità che farci stare dalle 19 alle 24 inermi e assordati dal rumore dei treni che arrivano ogni minuto con una velocità di 100 all'ora. Hanno usato una delle loro armi: la menzogna e l'inganno. Evviva.

Il festival

Domenica 13 luglio

Giornata di riposo. Ha telefonato Sordi che come giurato del Festival è arrivato appena ieri perché occupato a Roma a girare alcune scene di quel film che gira Manfredi nella vecchia Roma.
Siamo andati a visitare il tesoro del Cremlino assieme a Ira Fürstenberg. Molto simpatica e semplice, non fa affatto pesare i miliardi che ha essendo figlia della sorella di Gianni Agnelli.
Le tiare, i vestiti, i messali sono ricoperti di pietre preziose, persino i paramenti dei cavalli. Brillanti, topazi, smeraldi, rubini. Si spiega come la plebe si sia ribellata e l'abbiano ammazzati tutti.
Nel pomeriggio siamo andati a vedere un film russo dal titolo Viviamo fino a lunedì *in visione privata perché Sordi possa vederlo e giudicarlo. E' un film noioso ma fatto bene. Gli attori, se Dio vuole, recitano con semplicità. Ma immancabilmente ad un certo punto si mettono a parlare d'un eroe della Rivoluzione del 1905 e non la finiscono più. Per un quarto d'ora non si parla d'altro.*

Lunedì 14 luglio

Abbiamo iniziato una scena difficile e pericolosa in quanto si può cadere nel ridicolo. Abbiamo cercato di farla il più possibile semplice e con mezzi sobri e minimi. Sofia segue Mascia, la moglie di Marcello, verso la stazioncina vicino alla casa da dove arriverà Marcello con altri operai di ritorno dalla fabbrica. Marcello vede Sofia e qui è il pericolo. Speriamo che il pubblico non sghignazzi. Sofia, ad un impercettibile movimento di Marcello verso di lei, salta sul predellino del treno già in movimento aiutata da due operai.
La Savelieva ha pianto per otto e Sofia ha pianto per due, ma, avendo visto che l'altra piangeva per otto voleva piangere anche lei per otto. Non c'è riuscita ed era poco soddisfatta della scena. Sono intervenuto io, con la mia pazienza secolare e ho convinto sia la Savelieva sia Sofia a non piangere affatto. Gli occhi appena lucidi dall'emozione dell'incontro con l'uomo che ambedue amano ma non di più. Anzi nello sguardo di Sofia volevo che ci fosse del rancore e in quello della Savelieva dell'angoscia. Ci sono riuscito non al cento per cento.
E' arrivata tra gli invitati al Festival Monica Vitti. Siccome non viaggia in aereo ha viaggiato in treno per tre notti e tre giorni. Mi diceva Sordi che ha parlato con lei, che era coperta di fango e le ossa rotte perché, essen-

dosi rotto un ammortizzatore delle ruote, dove sedeva la Vitti, ha ricevuto colpi dal basso in alto come se qualcuno le desse dei colpi di martello al sedere. Non ha mangiato né bevuto per tre notti e tre giorni. Arrivando ha posato sorridente per i fotografi come se nulla fosse accaduto. Alle 20 mi ha telefonato Sordi dicendo ch'era scappato dalla proiezione d'un film bulgaro dal titolo Tango *e che voleva venire con noi a cena. Io e Mastroianni eravamo ospiti in casa di Fossati ch'è corrispondente del « Giorno ». S'è aggregato anche lui. Molto gentili ci hanno offerto cibi italiani ed eravamo allegri.*
C'erano molti giornalisti italiani Pietro Bianchi, Sormani, Guerra. La moglie di quest'ultimo, che ci ospitò la prima volta che venni a Mosca e dove conobbi il filosofo russo, mi diceva che qui quando dicono « Niet » a qualsiasi richiesta che tu fai, ottenere per esempio un taxi, una telefonata per Roma, essere serviti a tavola senza aspettare due ore che si presenti un cameriere, devi alzare la voce, nella tua propria lingua, sbattere il pugno sul tavolo, e pronunciare il titolo di Director, Director. Siccome qui nessuno protesta, nessuno alza la voce per maledire, alle tue urla, al tuo pugno sul tavolo ricevono l'impressione che si tratti di persona importante, che ha la facoltà di urlare e protestare e allora c'è il caso che si possa ottenere il taxi, il numero per Roma, il cameriere pronto. Ma ieri che volevo telefonarvi, dopo aver ricevuto il vostro telegramma, non ho ottenuto la comunicazione. Ho urlato che chiamavo il Director ma la comunicazione non è venuta lo stesso. Mi hanno rimandato domattina alle 10. Ma io sarò purtroppo al lavoro.

Sul set

Martedì 15 luglio

Strada adiacente Stazioncina. Fa un freddo cane perché è piovuto tutta la notte e troviamo la strada allagata. Per togliere l'acqua bisogna creare dei solchi ai lati della strada in modo che l'acqua scorra e cada nella sottostante Stazioncina. « E' l'aratro che traccia il solco ma è la spada che lo difende », esclamo ai miei operai perché si diano da fare con badili, vanghe e scope. La strada finalmente è sgombra, ma il fango ci arriva alle caviglie. Arriva Sofia incappottata e la Savelieva con un impermeabilino violetto. La Savelieva deve precedere Sofia perché va ad avvertire Marcello che c'è una donna italiana che cerca di lui ed ha già capito che è sua moglie. Il momento è drammatico ed è una situazione scabrosa per tutti e tre i personaggi. Girato un primo carrello di questa corsa verso la stazioncina se ne fa un secondo. Sofia viene subito coperta con paletot e sciarpe ma la povera Savelieva se ne ritorna al posto di partenza con la sua camicetta estiva tremando dal freddo. Nessuno che la copra. Grido che l'accompagnino e le mettano addosso qualcosa di pesante ma nessuno si muove. Vorrei darle il mio impermeabile ma la macchina da presa è già al punto di partenza e bisogna girare perché il cielo minaccia pioggia. Giriamo la scena tre o quattro volte e la Savelieva è irrigidita dal freddo.

Non protesta, è umile e modesta e viene voglia di abbracciarla e proteggerla.
Subito dopo eseguo la scena di Sofia che salita sul treno si accascia su un sedile e si abbandona alla disperazione. Le contadine e gli uomini russi la guardano con sorpresa e lei si copre il volto per la vergogna. L'ha eseguita bene anche perché io, prima che entrasse nello scompartimento, le ho detto delle cose che l'hanno commossa al massimo. Pensa, le ho detto, che abbiano fatto un torto a tuo figlio e gli abbiamo fatto del male.
Adoperiamo non la macchina grande Mitchell perché ha un difetto. L'immagine ha, quello che si dice in termine tecnico, un leggero pompaggio e adoperiamo le due Ariflex che fanno un rumore del diavolo e quindi saremo costretti a doppiare tutto quello che abbiamo fatto. Conseguenza della mancata organizzazione e del pressapochismo italiano.

Sul treno

Mercoledì 16 luglio

In treno col funzionario. Il treno che ci hanno messo a disposizione può partire, fermarsi a una prima stazione e poi a una seconda e non può tornare indietro. Quindi tutte le riprese devono andare bene perché altrimenti ti porti a casa soltanto riprese sbagliate.
Il primo tratto è andato bene. Il funzionario deve sorridere a Sofia che gli siede davanti e siccome questi è un po' imbarazzato svia lo sguardo al di là del finestrino e lei ne approfitta per contare i soldi che ha, perché teme di non averne abbastanza.
Nel secondo tratto di ferrovia dovevamo riprendere Sofia che se ne ritorna in Italia e guarda fuori del finestrino. La macchina va verso di lei e panoramica sul finestrino. Su questa immagine di Mosca che scorre via faranno seguito immagini di stazioni al confine, campagna italiana nei pressi di Venezia, campagna nei pressi del paese di Antonio. Al primo ciak non ha funzionato la batteria e abbiamo perduto il passaggio sul ponte della Moscova; abbiamo cambiato batteria e questa volta l'operatore invece di inquadrare alcune chiese lontane ha inquadrato delle grosse case popolari simili a quelle di Milano, Torino, Napoli.
Una terza volta ha ripreso una strada affollata simile a una strada di Milano, Torino, Napoli.
La seconda stazione era ormai arrivata e siamo discesi tutti con i nostri macchinari scassati e con i nervi a fior di pelle.
La Jone Tuzi ci ha mandato di corsa nei pressi della casa di Mascia dove Sofia chiede a delle donne se conoscono, o hanno qualche volta visto quell'uomo di cui mostra una fotografia. Alla Tuzi e a Ponti auguro per l'avvenire la flemma, le esigenze, le assurdità, la caparbietà, la strafottenza, l'egoismo di un Antonioni, d'un Visconti, d'un Fellini, d'un Monicelli [...]. Io non posso farlo perché il mio carattere si adegua a tutte le situazioni, a tutti gli errori, a tutte le manchevolezze dei così detti organizzatori generali, i quali non capiscono un cazzo di quello che è arte, nuances, poesia, ridono e sono soltanto contenti se si risparmia tempo e si fa in fretta.

Gli italiani e la cucina russa

Giovedì 17 luglio

Arrivo di Sofia alla casa di Mascia. Anche oggi freddo cane e si è ripetuta la stessa cosa di giorni fa. Sofia copertissima, la povera Mascia con la solita camicetta tremante e sperduta. Per fortuna s'è mossa a pietà una nostra sarta. E alla fine di ogni scena, al mio grido: « Coprite Ludmilla! » correva a metterle addosso uno striminzito pullover.
S. ha tante qualità ma ha un grossissimo difetto. E' gelosa degli attori che lavorano con lei. Siano essi uomini o donne.
Ora è la volta di Ludmilla Savelieva. Le trova le gambe grosse, il culo basso, l'espressione spiritata, la recitazione esagerata.
Tutti i leccapiedi che le sono intorno fanno coro ad approvare le sue asserzioni, io taccio e aumenta il mio amore e la mia ammirazione per quella creatura semplice, modesta, di una eccezionale sensibilità. Certo che è agli inizi della carriera. Era una ballerina del Bolshoj e il regista Bondarciuk l'ha scoperta e le ha dato il personaggio di Natascia nel film Guerra e Pace. *La Natascia della Savelieva nobilitava quel film.*
Non abbiamo potuto finire la scena perché le nuvole erano troppo nere e abbiamo dovuto rinviare il proseguimento a domani. Gli italiani qui soffrono perché la cucina russa li ha disgustati.
Mazzini il nostro capo macchinista si lamentava di certe polpette che gli danno all'Hotel Russia dove abita.
L'ho invitato a venire al nostro Hotel dove qualcosa di migliore si trova.
Siamo in quattro, mi ha detto. E venite in quattro, gli ho detto.
Tornato in albergo ho ricevuto una telefonata di Mazzini che si scusa di non poter venire perché tutti e quattro si sono organizzati nel trovare degli spaghetti e con del tonno si faranno una mangiata da re.
Sofia mi ha mandato un piatto di orecchiette al sugo che ha preparato con le sue mani, nell'appartamento adiacente al mio. Gli italiani se non mangiano pasta sono infelici. Puoi dare loro caviale, storione, tartaruga di mare, foie gras, storcono la bocca ma se gli presenti una pasta e fagioli esultano.

Una buona idea

Venerdì 18 luglio

Scena molto delicata nella casa di Mascia. Una stanza non costruita in teatro, ma voluta da me, vera. Purtroppo larga quattro metri lunga cinque. Acrobazie da parte dell'operatore con carrelli, zoom, panoramiche. Le finestre sono chiuse e le lampade sono tante. La povera Savelieva ogni tanto deve uscir fuori perché diventa paonazza. Ho avuto una buona idea, almeno credo. Non so se funzionerà sullo schermo. Invece di eseguire dei gesti e dei movimenti inutili come scritto sul copione Mascia se la prende con la figlia accusandola di avere le mani sporche di terra, il vestito macchiato e mentre tenta di lavarle le mani, la bambina scappa, e lei la insegue sino alla porta gridando: « Katia, Katiuscia ritorna indietro » e mentre cerca di coprire il lettino della bambina, ancora disfatto dice: « Non c'è nonna e senza nonna è difficile... con i bambini » e piange

di rabbia. Ma il suo pianto non è rivolto alla bambina ma a quella donna che le è di fronte e ha scoperto che è la donna del suo uomo. Senonché io le suggerivo le battute poiché la povera Savelieva non conosce una parola d'italiano ed io che suggerivo ho sentito qualcuno che parlava fuori scena e ho aggiunto alla battuta l'esclamazione: « Chi è 'sto stronzo che parla ». La Savelieva fedele ed attenta ha eseguito la sua scena con copiose lacrime agli occhi così: « Non c'è nonna e senza nonna è difficile con i bambini stronzo che parla ».
In serata sono andato con Rotunno a cenare al nostro Albergo Sovietskaya. Avevamo prenotato la tavola e quando siamo arrivati un maître ci ha concesso per misericordia un tavolo. Abbiamo ordinato delle pietanze che sono arrivate dopo mezz'ora. Abbiamo voluto una seconda bottiglia di vino. Ne hanno portata una, di altra marca, e che sapeva d'aceto. Abbiamo chiesto la marca di prima e il cameriere si è rivolto al maître se poteva darcela. Il maître ha risposto « Niet ». La Russia è il paese del « Niet ». Tutto è Niet. Se vuoi andare a Leningrado, come io avrei voluto andare Domenica, « Niet », ci vuole che l'albergo sappia che vai a Leningrado per una sola giornata, partire al mattino e tornare alla sera ma ci vuole la garanzia che tu trovi il posto sull'aereo di ritorno. Hanno chiesto per telefono se era garantito il ritorno, Niet. Quindi dovrò rinunciare a visitare l'Hermitage. Se vuoi una supposta di glicerina perché il mangiare di qui ti rende stitico, Niet, non c'è.
Se vuoi visitare il tesoro del Kremlino, Niet non si vendono più biglietti. Niet Niet Niet.
Mi sono alzato e sono andato dal maître con una faccia terribile ho detto nel mio cattivo inglese: « Call the director, immediately, the director here, do you understand, the director here immediately ». [...] Il maître è andato di là con passo affrettato e questa volta dopo due minuti è arrivato il cameriere con quattro bottiglie di buon vino e il maître si è accostato a me, con fare umile e ossequioso, sussurrando: « Pajalsta, pajalsta », che vuol dire: « Prego, prego! ».

Sabato 19 luglio

Continuazione della scena. Sofia doveva inoltrarsi nella stanza mentre la Savelieva grida e tenta di lavare le mani alla piccola.
Al di là di Sofia vi sono due finestrine che danno sull'esterno da dove si scorge il sentiero che porta all'antistante chiesa (famosa per Pietro il Grande). E' lì che gli aiutoregisti russi devono far muovere le comparse. C'è la solita Umberto Melnati che si sbraccia, grida col microfono, confondendo quelle povere comparse, spaurite e idiote. Ad un primo passaggio di Sofia, l'operatore m'avverte che Umberto Melnati stava tirando per le braccia due povere vecchiette, che impaurite recalcitravano. Si rifà la scena e quando questa volta Sofia attraversa il breve spazio che divide la piccola stanza da pranzo dalla camera da letto, Umberto Melnati era in mezzo al sentiero, colla tromba sulla bocca, che gridava in russo bestemmie alle comparse ancor più intimidite che correvano oltre l'arco verso la Chiesa con la speranza di salvarsi da quell'energumeno.
Ho preferito l'esterno completamente vuoto e ho messo la macchina da presa al posto delle finestre in modo che Umberto Melnati cessasse la sua attenta, scrupolosa attività di aiuto regista.

Sabato 19 luglio

Ho un interprete sempre con me, quando torno a casa. E' un uomo squisitamente gentile e colto, che parla molto bene l'italiano, l'inglese e il francese. Gli avevo dato l'incarico di recarsi dal Direttore dell'Albergo per protestare per il contegno poco rispettoso del personale nei miei riguardi e nei riguardi del truccatore di Sofia, Annunziato, della parrucchiera, della sarta, del fotografo, anch'essi al servizio di Sofia, che l'altra sera mentre il maître negava a noi il vino, a quei poveri disgraziati che sedevano a tavola dalle 8, alle ore 10 gli avevano servito soltanto un pomodoro e un cetriolo. Lo avevo incaricato di dire al Direttore che non si trattano così degli stranieri. In Italia, i nostri, si fanno in quattro quando si tratta di americani, francesi, inglesi, arabi. Qui invece è il contrario. La verità è che sono degli stipendiati dello Stato e se ne fregano completamente di noi, di tutti. Fanno il loro servizio di malavoglia e sono prigri e lenti.
Il mio interprete è andato ma il ristorante era chiuso.

Domenica 20 luglio

Non sono andato a Leningrado perché come si prevedeva non vi è stata conferma da parte dell'Inturist dell'aereo di ritorno per la sera.
Sono andato al Museo Puskin ed ho avuto l'infelice idea di invitare Sofia. Il nostro fotografo, altri fotografi del luogo, il pubblico non facevano altro che fare ressa intorno a noi, quindi la nostra visita è stata quasi una fuga attraverso le poche sale di questo museo. Ho fatto in tempo ad ammirare dei Renoir, dei Van Gogh, Monet, Manet, Bonnard.
Una fugace colazione e a casa.
Nel pomeriggio ho voluto vedere un film al Festival. Ho preso il blocchetto dei biglietti che mi avevano dato all'inizio del Festival, mi sono messo all'occhiello il distintivo del Festival, ho preso un taxi, miracolosamente trovato e sono arrivato al Palazzo. Qui mi hanno mandato indietro perché il tagliando mi dava diritto a ritirare un biglietto all'Hotel Russia. Prendo un altro taxi e vado all'Hotel Russia. Qui, una signorina è caduta dalle nuvole. Non capiva cosa volessi. Un ticket per il Kim Festival! ho detto. Ha telefonato, non so a chi, e dopo mi ha dato i biglietti. Un altro taxi, il conducente del quale non capiva Kim Festival al Kremlino.
Ho fatto il rumore della macchina di proiezione prr prr prr. Rideva il tartaro. Ho descritto il rettangolo dello schermo continuando sempre a fare prr prr prr. Rideva ancora. Mi sono ricordato che il Kremlino è di fronte all'Hotel National. Ha capito e arrivato là gli ho indicato il Kremlino.
Sono entrato in sala e proiettavano un film arabo e Un italiano in America *di Sordi. A metà film arabo sono andato via disgustato. Uscendo dalla sala ho buttato il distintivo in un gabinetto mentre degli uomini che facevano pipì si sono voltati meravigliati.*
A sera di nuovo al ristorante Sovietskaya dove il maître mi ha accolto

con degli inchini fino a terra. Nel pomeriggio il mio interprete aveva protestato presso il Direttore.
Non me lo levavo più di torno. Ho chiesto una seconda bottiglia di vino e si è precipitato, lui personalmente, a portarmela con un altro bicchiere. E poi dicono che qui non c'è il culto della personalità.
Non posso giudicare i russi per il solo fatto che i camerieri in alcuni ristoranti sono scortesi e indifferenti, mentre in altri sono gentili. Dovrei avere contatti con altri personaggi dell'Intelligentia russa oltre a quelli che ho già avvicinato. Mi si dice che in fatto di cultura gli uomini che stanno al Governo non ne hanno molta. In quanto al popolo, è fatto esclusivamente di operai e contadini, contenti forse del loro stato, perché mangiano, dormono in un letto, e vestono, male, ma vestono. I borghesi se ne vedono pochi, relativamente parlando, anche se i russi sono duecentoquaranta milioni. Con la guerra ne hanno perduti venti milioni e Stalin ne ha ammazzati diciannove milioni. Con duecentoquaranta milioni c'è ancora margine. Ne possono ammazzare ancora. Ecco perché sono tutti incolonnati davanti alla tomba di Lenin, sono incolonnati davanti alle fermate dei tram, dei negozi, dei ristoranti, dei lattai, dei giornalai, dei tabaccai, dappertutto e sono pazienti, sereni, tranquilli.
Nella notte dalla domenica al lunedì volevo vedere alla televisione il grande avvenimento dell'allunaggio di Armstrong. Mi sono alzato alle 5 e mezza del mattino. Ho aperto il televisore ma niente vi si proiettava. Ho chiesto notizie al mattino, al mio interprete, e mi ha detto che l'allunaggio era riuscito in modo perfetto. La Pravda ne ha fatto un breve accenno. Il popolo russo non ne sa niente. Sui giornali qui non si parla che della Russia e degli uomini politici del Governo. Di quello che avviene in Occidente non ne sanno quasi niente. [...]

Gli americani sulla luna

Lunedì 21 luglio

Alla scala mobile della metropolitana Leninskaya dovevamo riempire tre scale lunghe un cinquecento metri e avevamo bisogno di almeno un cinquecento comparse. Si sono presentati in settanta. Qui è difficile avere delle comparse perché tutti lavorano e non come da noi in Italia che tutti i disoccupati fanno del cinema. E allora abbiamo escogitato di fermare coloro che dovevano prendere sia la scala che sale, sia quelle due che scendono. Ci guardavano meravigliati. Temevano forse un pericolo. E si guardavano fra loro come dire: « Che facciamo? Ce ne andiamo o tentiamo? ». Quando il numero dei fermati era abbastanza grosso davo il via. Ciak. Allora quelli che salivano e quelli che scendevano avevano una espressione non gentile. Ci guardavano con odio e antipatia. Tranquilli che è l'attore che interpreta l'ex alpino restato in Russia, in cui Sofia crede di scorgere un italiano in mezzo a tanti slavi, un po' preso dal panico data la confusione, creata dai rimbalzi e spinte dei viaggiatori non comparse, recitava in maniera teatrale, con intonazioni pesanti ed esagerate. Sofia, anche lei, presa dal contagio filodrammaticava.
Sarò costretto, se mi danno la corrente elettrica, a fare due primi piani e a tentare di farli recitare meglio.
A sera a casa ho visto alla televisione la passeggiata dei due astronauti

sulla luna. E' un fatto miracoloso. Il commento dello speaker russo non lo capivo ma ricorreva spesso il nome di Gagarin. Mi hanno detto che il tentativo della sonda russa sulla luna, prima dell'arrivo degli americani, non è riuscito. [...] Ho saputo che più tardi si staccheranno dalla luna. Che siano fortunati e che tutto vada bene.
A cena ho invitato Rotunno, i due macchinisti e i due elettricisti italiani. Hanno mangiato molti fagioli disprezzando il caviale, lo storione e le altre vivande russe.

In biblioteca

Martedì 22 luglio

Completiamo la scena della fabbrica dell'uscita dell'operaio italiano e Sofia che lo segue e lo ferma sul ponte che dà sulla ferrovia.
Abbiamo iniziato con un sole splendente quindi abbiamo atteso che qualche nuvola coprisse il sole. Poi ne sono venute tante, tanto da mettersi a piovere a catinelle. Siamo scappati dal ponte per rifugiarci nella biblioteca della fabbrica. Qui tutti libri su Lenin. La bibliotecaria ha voluto che firmassi un libro che riporta alcune sceneggiature di film italiani. L'unico libro che si distacca dagli altri. I film sono: Accattone, La dolce vita, Il generale della Rovere, Il boom. *Anche con questo si divertono.*
Smette di piovere e corriamo sul ponte a riprendere la scena. Ma piove di nuovo e ci rifugiamo sotto due ombrelli che hanno procurato. Uno per la macchina da presa ed uno per noi.
Terminata la scena sul ponte siamo corsi alla metropolitana Leninskaya e qui ho dovuto fare acrobazie per racchiudere in una sola inquadratura la lunga scena perché avevamo una sola ora per prepararla ed eseguirla. A sera eravamo veramente stanchi e siamo andati a casa.
Alla metropolitana è venuto dopo tanti giorni di assenza il chiodo arrugginito: Mdivani. Sempre entusiasta, sempre gentile, affettuoso. L'avevo chiamato io perché da lui dipendeva se mi concedevano di girare il passaggio del funerale che in periferia viene eseguito così. Due uomini precedono il piccolissimo corteo portando il coperchio della bara, seguono due persone con una corona. Poi la bara scoperta con molti fiori sul corpo del disgraziato. Seguono sei o sette persone dei familiari e amici e una banda di sette-otto elementi che suona Chopin. E' il funerale dei contadini e lo preferisco al funerale moscovita. Il funerale della gente umile. Spero giovedì di girare questa scena.

Si va al funerale

Mercoledì 23 luglio

Torniamo alla metropolitana Leninskaya per girare i primi piani di Sofia e Tranquilli che non ho potuto girare l'ultima volta. Erano proprio necessari perché i due attori, in quella confusione della folla che sale e scende per le scale mobili, avevano dei toni da far rabbrividire. Così la scena

ha preso la sua dimensione di sincerità e semplicità. A mezzogiorno abbiamo terminato e siamo corsi ad un lago distante quaranta chilometri da Mosca dove Sofia interpella alcune donne che riparano le reti da pesca. Qui le donne fanno i lavori degli uomini. Fanno il lavoro dei muratori, dei pittori, degli asfaltisti. Portano dei larghi pantaloni e non sembrano più donne. Chiesi a Mdivani se queste donne perdono la loro femminilità, mi rispose che al contrario sono donne capaci di procreare dai dieci ai quindici figli.
Oggi alla metropolitana m'hanno concesso il funerale per domani giovedì. Doveva approvarlo Mdivani. Ma credo più per una questione politica che per una ragione artistica. Ho descritto a Mdivani il significato di questo funerale. Marcello sul camioncino vede passare un funerale e come ogni buon italiano pensa a sua madre, a Sofia, al fiume, alla piazza del suo paese. Sua madre è una contadina e il funerale è di una contadina, dato che dietro il feretro vedremo delle contadine. Egli torna in Italia, caro Mdivani, non perché si trovi male nel vostro Paese ma soltanto perché teme di non rivedere sua madre. Per questa sola ragione egli vuol andare in Italia. Ma poi tornerà in Russia dove ci sta tanto volentieri. « Oci Karasciò », ha gridato Mdivani, battendo fortemente le mani. Che il funerale si faccia. Speriamo. Evviva Mdivani.

Giovedì 24 luglio

Giro finalmente il funerale. Ho trovato uno sfondo di muri rossi davanti al quale passa la cassa di un rosso più chiaro e dietro i parenti e la banda in nero.
Credo che il risultato sia buono.
Sofia è andata con la televisione americana che ci segue e perseguita per tutto il film, al Gum. S'è portata dietro una gran folla di ammiratrici e ne è tutta orgogliosa. Lo stesso è avvenuto per Mastroianni, orgoglioso anche lui.
A sera Mdivani ha voluto invitare Ponti, Sofia, la Tuzi e me ad una cena al ristorante giorgiano Aragvi. Vi erano degli ospiti russi, l'attrice Galina con suo marito. Tutte le volte che mi vede, mi bacia sulla bocca e ieri anche davanti al marito. Vi sono, purtroppo, anche gli uomini che baciano sulla bocca. Avrò ricevuto più baci in bocca io dagli uomini, che la più grande prostituta del mondo. Regolarmente dopo i baci mi mettevo in disparte a sputare e a pulirmi col fazzoletto.
Ha cominciato Mdivani a fare un brindisi, seguito subito da un russo. Ponti ha risposto, ha fatto seguito il marito di Galina, poi ancora Mdivani. Siccome ha messo in ballo anche me ho dovuto rispondere esaltando l'amicizia italo-russa, la loro cordialità, la loro collaborazione e il perfetto funzionamento della troupe russa. In verità non ha funzionato quasi niente. Il carrello, se osavo fare una carrellata svelta, le ruote regolarmente uscivano dal binario col rischio di far precipitare l'operatore. Gli archi ballavano. Le comparse invece delle cinquecento che mi servivano me ne mandavano cinquanta. Il fonico impazziva per le urla di Umberto Melnati. E ieri, al funerale, volevo metterla nella cassa a fare da morta ma si è rifiutata, con ostinazione. Era il solo mezzo di farla tacere e di non vederla apparire nel bel mezzo d'una scena, sullo schermo con il megafono in mano correndo a cento chilometri orari.

Venerdì 25 luglio

Partenza per Poltava. Un camion è venuto al mattino a prendere i nostri bagagli. Io avevo messo, davanti alla porta della mia camera, le mie due valigie sin dalla mezzanotte. Alle 3 mi sono svegliato e non ho più dormito, sono andato a vedere se le mie valigie erano ancora là. Non c'erano. Ho infilato una vestaglia e sono andato verso la scrivania dell'ispettrice che sta in fondo ad un lungo corridoio. Non c'era nessuno. Sono tornato indietro e dall'ombra è apparsa l'ispettrice che evidentemente riposava in un angolo della piccola hall. Si è vigilati anche durante la notte. Le ho fatto dei gesti come a descrivere una persona che porta due grossi oggetti pesanti, camminando a fatica. Mi guardava silenziosamente senza battere ciglio. Avrà pensato ch'io fossi un matto. Ho ripetuto la scena a ritroso e aggiungendo alla mimica della fatica anche quella di depositare le immaginarie valigie per terra e asciugarmi con il dorso della mano il sudore dalla fronte. Non ha fatto nessun gesto. E' rimasta lì a guardarmi mentre avvilito me ne ritornavo verso la mia camera. Prima di varcare la soglia mi sono voltato indietro ed ho visto che era ancora lì, in fondo al corridoio, che mi guardava, immobile senza vita. Al mattino ho saputo che le valigie erano state ritirate dall'ispettrice che regolarmente le aveva depositate nel suo piccolo ufficio e poi consegnate al mattino al facchino. Alle 10 quando ho lasciato l'albergo e consegnando la chiave alla stessa ispettrice ho tentato di dare al mio volto un'espressione di commiserazione ironica come a dire: « Brutta cretina ». Anche questa volta mi ha guardato in silenzio seguendomi con uno sguardo atono mentre scendevo le scale. All'aeroporto del Sud di Mosca c'era tutta la troupe. Siamo saliti sull'aereo riservato. Un quattro motori con eliche, rumoroso che prima di decollare ha fatto due chilometri di buche per raggiungere la pista. All'arrivo a Poltava altri tre chilometri di buche e davanti alla stazione c'era una schiera di fotografi e di apparecchi delle varie televisioni dell'Ucraina. C'erano delle ragazze vestite da contadine ucraine come quelle danzatrici di Mossaico (non so se si scrive così). Hanno consegnato fiori a Sofia e anche a me, ma i fiori erano legati col fil di ferro. Per prima cosa mi sono punto e ho sussurrato un leggerissimo « vaff... » che spero non si sia sentito durante la trasmissione.

L'albergo è un motel. Le stanze, il bagno, sono stanzini di tre metri per quattro. Il bagno è lungo un metro. Il lavabo è attaccato quasi alla vasca da bagno.

Appena arrivato sono andato con Rotunno a vedere il cimitero dei soldati italiani, costruito da noi perché ormai i cimiteri non ci sono più. Una stele sostituisce le croci che però nel 1953 esistevano ancora. Dove saranno andati a finire quei poveri morti?

Siamo poi passati a vedere la situazione dei girasoli. Alcuni sono sbocciati altri no. Fra tre giorni, quando gireremo la scena, speriamo siano sbocciati tutti. I girasoli sono rivolti tutti dalla stessa parte, domattina andremo a vedere se sono rivolti verso levante. Andremo a vedere dove dobbiamo metterci con la macchina da presa. Perché dal posto dove era prevista la ripresa i girasoli voltano le spalle.

Si mangia e si balla

Sabato 26 luglio

Stamane mi sono svegliato alle 5 e mezza. Ho fretta di finire qui a Poltava e invece di tornare il 1° agosto spero di prendere l'aereo il 31. Ieri sera a cena c'era una camerierina bionda dal nome Vala. L'interprete di Sofia mi aveva sillabato il nome di alcune vivande, io le ho scritte con caratteri latini e non cirillici e le ho declamate a Vala la quale mi guardava con gli occhi spalancati. Sono specalità ucraine: « Varieè richi »: pasta con ciliege; « Cotlietti a Poltava »: cotoletta alla Poltava; « Borsh »: brodaglia di carote, verdure e pezzi di maiale; « Cotlietti Kiew »: cotoletta alla Kiew; « Picciluca »: fegato cotto (forse mangiano anche il crudo); « Lot »: ghiaccio; « Jaiciniza glasunia »: uova al tegamino; « Stroganoff »: bue con cipolla; « Sudak fri »: pesce fritto; « Fruchi »: frutta; « Morojenoié »: gelato; « Chieks »: paste; « Coffie »: caffè; « Ciai » the.

Vala mi guardava allibita. Servono con due ore di ritardo. Di tutta quella lunga lista declamata alle 8, alle 10 arrivò la Picciluca.

Al mattino siamo andati con Rotunno al posto dove i girasoli voltano la faccia a Levante. Così abbiamo stabilito il punto dove mettere la gru. Ma il guaio è che la gru e tutto il materiale elettrico non è ancora arrivato. I russi si sono ostinati a inviarlo col treno. Ed è partito da Mosca da cinque giorni. E si teme che non arrivi neanche domani, così il sogno di terminare il 30 svanisce.

Il sabato sera gli ukraini si divertono e vengono al Motel Poltava a ballare. Dove un'orchestrina suona ballabili di 30 anni fa. Le donne invitano gli uomini a ballare. Così me ne sono capitate due che mi hanno preso per un braccio e mi hanno conteso. Ho ballato prima con una e poi con l'altra. Quest'ultima si allontanava da me facendo la vezzosa poi improvvisamente si scaraventava verso me appoggiando la sua guancia contro la mia guancia con la forza di un facchino, poi ritornava a fare la vezzosa ed io paventavo il ritorno a guancia a guancia perché l'urto era così violento che rischiavo di cadere indietro battendo la testa sulla pista. Il pezzo musicale è finito e me ne sono tornato al tavolo affannando un poco.

I girasoli

Domenica 27 luglio

Il materiale non è arrivato ma noi andiamo lo stesso sul posto di lavoro perché Rotunno può fare a meno della luce e se c'è un po' di sole, questo è sufficiente per illuminare il volto di Sofia e la sottostante vallata. Senonché arrivati al villaggio, un agglomerato di quattro cinque isbe, nuvole nere si sono addensate in cielo e di lì a poco è venuto a piovere. Fortunatamente la pioggia è cessata ed un pallido sole ha sufficientemente illuminato persone e cose.

Ci avvertono che il materiale è arrivato e se nei giorni che seguono non pioverà speriamo di poter partire giovedì 31.

Ieri andando verso il campo dei girasoli abbiamo attraversato campi ster-

minati di granoturco e campi appena arati. Ai margini di uno di questi faceva spicco sullo sfondo della terra nera un solitario girasole. Grassoccio e pesante e con la testa in giù. Le foglie gialle erano appassite, piegate su se stesse, ed il fiore in centro era d'un giallo marrone spento. Sembrava un vecchio e faceva pena a vederlo così solo e abbandonato. Gli altri girasoli del campo da noi scelto sono milioni, uno accanto all'altro e sembrano felici di starsene lì, rivolti verso il sole, con il loro giallo splendente, quel color giallo che Van Gogh ha reso così perfettamente nei suoi quadri.
Stasera al ristorante spero di non ritrovare la ballerina di ieri, sono stanco e non me la sento di affrontare l'energia di quella donna. Ma come fare? Una donna può rifiutarsi di ballare, ma un uomo come fa?
Non ho incontrato l'energumena ma si è avvicinata a me un'altra ragazza. Brunissima, dagli occhi neri, olivastra. Parlava in russo e non sapeva una parola né di francese né di inglese. Un po' di tedesco. Da quanto mi diceva nella sua lingua ho creduto che fosse scultrice. Mi descriveva forme, volumi, dimensioni. Abbiamo anche ballato ma discretamente senza sobbalzi. Prima di accomiatarmi ho pregato una nostra interprete di domandare alla mia compagna chi fosse e cosa facesse. Altro che scultrice. E' insegnante di matematica, di scienze e ha anche un diploma in medicina. Va un po' a spiegarti come mi è venuta l'idea della scultrice, ma la bruna descriveva con le mani l'impasto della creta, descriveva nell'aria delle forme, si allontanava per ammirare da lontano il risultato della sua opera ed io esclamavo con entusiasmo: « Brava, artista, artista ».

Il freddo dell'Ukraina

Lunedì 28 luglio

Siamo nel cimitero e fa un freddo cane. Con i nostri abiti estivi abbiamo tanto freddo da battere i denti. E tira un vento gelato. Il cielo è nuvoloso e si addice al clima triste della scena. Ma c'è un inconveniente. Le croci sono di legno di betulle e hanno lo stesso colore della terra. Allora mi sono affrettato a fargli dare un colore bianco perché non essendoci sole, si confondevano col terreno e non si vedevano.
Umberto Melnati è avvilita perché non ha niente da fare dato che la scena si svolge con due soli personaggi e non abbiamo bisogno del suo contributo dal momento che non vi sono masse.
Alla fine delle riprese siamo corsi in albergo per riscaldarci e prendere un bagno caldo.
Al ristorante la solita attesa di due ore. Dopo un'ora è arrivato il pane e il vino e alcuni pomodori. Dopo mezz'ora sono arrivati dei cetrioli. Allo scoccare delle due ore sono arrivate due uova al tegamino e il gelato. Il caffé è meglio non nominarlo.
C'era Tonia. La ragazza che mi dissero fosse insegnante di scienze. No, non è insegnante di scienze ma insegnante di letteratura e ginnastica. E' un tipo di zingara dagli occhi nerissimi e dalle gambe da atleta, muscolose e forti. Ma per fortuna non usa la forza quando danza. E' seria e composta. Non accetta da nessuno inviti a ballare, ma ha detto al mio interprete che avrebbe ballato solamente e volentieri con me. Le ho fatto dire che con tanti bei giovani presenti in sala come mai preferiva me

che sono vecchio e poco seducente. Mi ha fatto rispondere, sempre dall'interprete, che per lei io sono giovane e seducente. Come sono strane le donne!
Alle 11 ero a letto stanco e infreddolito. Faceva veramente freddo.

Omaggio del sindaco

Martedì 29 luglio

Giornata di sole, caldissima. Eravamo coperti di lana dalla testa ai piedi. Si soffocava. Ho eseguito la scena dei girasoli in una sola giornata tanto che avremmo potuto tornare in Italia ma l'aereo privato che ci porterà a Ciampino Ovest è stato affittato solo per dopodomani.
Domani quindi riposo. Ce ne staremo chiusi nelle nostre camerette tre metri per quattro e peccato che non abbiamo pensato a portarci dei libri, almeno le ore sarebbero trascorse rapidamente. Non ci sono giornali e non sappiamo cosa avvenga nel mondo.
Andiamo io e Sofia ad un ricevimento che il sindaco di Poltava dà a noi due in un cinema dove il pubblico di Poltava ci applaudirà e noi dovremo parlare. Così è stato. Il sindaco ha parlato elogiando tutti noi da Sofia a me all'attore lettone Gunner che ha interpretato il personaggio del funzionario a una grassoccia e simpatica attrice russa, la contadina ucraina. Io ho dovuto spiegare il film ed il suo significato. Quanti applausi. Sono stati entusiasti per una buona mezz'ora poi siamo tornati in albergo in macchina. Ci seguiva un ragazzo in bicicletta e ci ha chiesto se l'accoglienza del pubblico era stata calorosa. [...].

Ultime riprese

mercoledì 30 luglio

Nelle prime ore del mattino non abbiamo riposato ma siamo andati a riprendere alcuni campi di girasoli come visti da un treno in corsa, perché l'ultima volta che li riprendemmo non c'era il sole.
Siamo tornati in albergo e c'era tutto il gruppo di Sofia in partenza per Kiev. L'attore Gunner, rispettoso, timido, è venuto con l'interprete perché desiderava farsi fotografare con Sofia. [...].
Ho riposato dalle 2 alle 6 e vado giù per accomiatarmi dai russi.
Bevo vodka all'idea che domattina parto per Kiev e poi per Roma. La testa mi gira un poco e bacio tutti: Umberto Melnati in lacrime, Marina, la ragazza del cast, Tonia l'insegnante di lettere che tra breve sarà trasferita nell'Uzbekistan fra i mongoli. Il resto della troupe russa la saluterò domani all'aeroporto di Kiev.

La partenza

Mi alzo alle 5 del mattino perché i bagagli della troupe devono partire con il pullman alle 6. Io parto con Elmo e il nostro interprete Vladimiro

alle 7. Macchinisti, elettricisti, Rotunno e la sua troupe partono alle 6 e mezza con altre macchine.
Ci siamo fermati dopo sessanta chilometri a una Ciaerta, una specie di bettola dove si beve il Ciai, il té. Qui c'era tutta la troupe che mangiava avidamente pomodori, cetrioli e porcherie del genere.
Siamo ripartiti e Rotunno previdente mi ha detto che la mia macchina non aveva ruota di scorta. Così ha provveduto a darmene una di un'altra macchina dal momento che loro viaggiavano con cinque macchine diverse. Ed è stato bene perché a pochi chilometri da Kiev la nostra macchina ha bucato.
A Kiev una piccola colazione all'Hotel Dnipro e una rapida visita alla città. La Chiesa di S. Sofia, la Trinità dove abbiamo in fretta guardato delle pesanti bardature dei preti anzi dei patriarchi, dai colori bellissimi. [...].
Stanco morto ho voluto raggiungere l'aeroporto dove abbiamo atteso più di un'ora la partenza dell'aereo.
Alla scaletta è venuta la volta dei baci agli uomini, poi agli interpreti e finalmente alle interpreti. Tutti erano commossi.
E' un popolo veramente gentile e soprattutto romantico.
Ci siamo alzati in volo con un rumore assordante e dopo tre ore siamo sbarcati a Fiumicino. Qui fotografi e televisione. Addio Russia. Bentrovata Italia.

DE SICA SU DE SICA

Sullo schermo mi vogliono giovane

Marco Ramperti ha voluto ricordare i giorni non lontani dei miei primi passi, quando per me, offrire una sigaretta, poteva rappresentare una irrimediabile spogliazione. Lo ringrazio. Anzitutto perché, ricordare a un artista le sue difficoltà iniziali, significa salvarlo dallo snobismo, in secondo luogo perché, giungere a qualcosa partendo dal nulla, è più importante che giungere al miliardo partendo dal milione. E' consolante potersi dire: mi sono fatto da me.
E' per affermare queste semplici verità, che mi sono deciso anch'io a riempire qualche foglietto di scrittura, piuttosto che per emulare i molti colleghi che scrivono. Desideravo compiere quest'atto di umiltà, che, tutto sommato, non è che un atto di fede, perché fin d'ora sia spazzato via ogni equivoco sul mio conto. So, ad esempio, che mi si chiama in giro lo Chevalier italiano. Ingiusto battesimo al quale mi ribello per infinite ragioni. Chevalier è un delizioso « chansonnier », un uomo che la natura ha dotato di singolarissime qualità fisiche e intellettuali. Chevalier ha fatto di se stesso un tipo teatrale, adottando, come una maschera, quel cappello di paglia che ormai, più che un cappello è un tic. Né ambisce a rappresentare se non se stesso. Io invece sono un attore drammatico, che per proprio diletto, prima che per l'altrui, canta anche canzoni.
Si può dire ch'io sia nato cantando, come altri facendo strilli da dare il mal di capo. In casa, da ragazzo, dovevano impormi ogni tanto di smetterla. Perché cantavo proprio senz'accorgermene. E' un modo come un altro di pensare. Ma per carità, non mi scambino per un canterino dall'ugola d'oro!
Altra cosa che mi rattrista è la convinzione di molti che, in me, l'attore di teatro sia una specie di derivato dell'attore di cinema. E' invece l'opposto. Io sono sempre stato un attore drammatico che, talvolta, come quasi tutti i fotogenici e i fonogenici del teatro comico, fa anche del cinema. Che poi queste evasioni abbiano un esito insperatamente felice e mi diano notorietà, prestigio e denaro, appassionandomi ad esse ogni giorno più, non vorrei lamentarmene. Il cinema mi piace sul serio, forse perché mi permette di realizzare quel che è impossibile nel teatro. Io ho il difetto di affezionarmi ai personaggi che vivo. Da quando incomincio a studiare un carattere, ho la sensazione di avere con me un compagno nuovo e inseparabile, di conversare con lui, di assumere i

suoi gusti, le sue opinioni, le sue virtù, i suoi difetti. Tuttavia, se si tratta di un personaggio di commedia, questa fusione è tutta interiore, artificiosa e effimera, perché non si manifesta che la sera, nel breve spazio di tre ore, quando recito. Poco per la mia smania, poco anche per il pubblico che deve accontentarsi, per conoscermi, delle scarse notazioni biografiche che l'autore ha messo in bocca agli altri personaggi, come presentazione. In cinema è diverso. Per due mesi consecutivi, dalla mattina alla sera, per la strada, in vettura, in casa, dovunque, io sono al cento per cento il personaggio che devo impersonare.

Il solo inconveniente della mia attività cinematografica, è il non poter fare quello che vorrei. La mia debolezza d'attore è di camuffarmi, di deformarmi, di assumere maschere caricaturali, grottesche, di potermi invecchiare, come feci nella commedia « Padre celibe ».

Sullo schermo mi vogliono giovine, perché devo sempre cantare qualche canzone sentimentale e prodigare sorrisi. Così mi lasciano come sono, al naturale, procurandomi quella fama di emulo di Chevalier. Pazienza! Chi mi vorrebbe altrimenti, non se la prenda con me. Posso garantire, a conferma, che non avrei mai fatto del cinema muto. Chi mi ha convinto, è stato il « parlato sonoro », che ha eliminato l'antico dissidio tra teatro e cinema.

Il parlato anche con i suoi difetti, ha intellettualizzato il cinema, permettendo ai personaggi di esprimere pensieri, cosa che le antiche didascalie non potevano nemmeno tentare. Le lettere di ammiratrici — arrivano, autentiche! — sono una fatale conseguenza del mestiere. Dal di fuori, si vede tutto bello, tutto prezioso. Il clima è fatto apposta per turbare anche le più virtuose. In tono minore, molto minore, l'attore giovane del cinema, esercita sull'animo femminile un fascino simile a quello del poeta. Offriamo anche noi sensazioni, illusioni, incantesimi; spesso sfioriamo la perfezione spirituale, l'ideale inesistente, una chimera. Poi ci sono le piccole sciocchine. Un'anonima mi scriveva l'altro giorno: « l'amore delle creature non va disprezzato. Ricordatevene ». E chi glielo ha detto che io disprezzo l'amore delle creature?

E i giovani aspiranti, che vogliono essere aiutati a entrare in cinematografia? Me ne vedo comparire uno, a Roma, brutto come la fame e mi dice: — Io so recitare.

E mi declama la solita terzina dantesca, non un verso di più: « La bocca sollevò dal fiero pasto ». Gli suggerii di metter su un ristorante economico. E lui, in compenso, sarà diventato mio nemico e mi chiamerà lo Chevalier italiano.

Ma non ho tempo di badare a lui. La mia giornata è intensa. Non ho un minuto disponibile per le sciocchezze. A differenza di molti colleghi, mi alzo prestissimo la mattina. Marcie, passeggiate automobilistiche in campagna, ginnastica. Quindi le prove, che durano in media cinque o sei ore. Poi, anche questo è necessario, pranzo. Poi leggo e studio. Poi a teatro a recitare. A mezzanotte sono stanchissimo e vado subito a letto.

Se può interessarvi, dirò che lo scrittore da me preferito è Luigi Pirandello: ho recitato di lui: « O di uno o di nessuno », i « Sei personaggi » e « Il giuoco delle parti ». Ora penso a « Liolà ».

Vittorio De Sica: *Io e il pubblico,* « Il dramma », XII, 247, I dicembre 1936, pp. 26-27.

Il « mio dramma » non sembri un facile gioco di parole perché ciò che sto per scrivere è destinato alla rivista diretta da Lucio Ridenti per la quale ho una particolare e viva simpatia.
Ma evidentemente l'avete anche voi se la rivista avete in mano e mi leggete; usatemi perciò la cortesia di ascoltare questo sfogo del « mio animo esulcerato » come dicono i personaggi delle commedie di Dumas. Dunque, un giorno, non molto tempo fa, avevo deciso di non cantare più. L'idea di mettermi accanto a un pianoforte per filare qualche nota mi dava ai nervi. Mi pareva d'essere vittima d'un destino crudele, amaro. Perché io sono certo che cento, mille persone hanno fatto quello che ho fatto io, ma nessuno è stato tanto punito quanto me. Chi di voi non ha cantato mai una canzonetta alzi la mano. Sono certo che tra voi ci sono dei dicitori perfetti, dei cantanti di canzoni deliziosi. Ma quel che è disgraziatamente, vi giuro proprio disgraziatamente, capitato a me, non è capitato a nessuno. Non vi pare una ingiustizia? Bisogna stare molto attenti a quello che si fa da giovani... Amore a parte, io dico ai giovani: siate cauti nel mostrare le vostre piccole abilità. Il mio caso, che del resto non è unico, vi insegni la prudenza, la riflessione. Se vi trovate a saper fare qualche cosa, prima di correre in mezzo agli amici a vantarvi della vostra abilità, pensateci un anno. Perché i casi sono due: o ci fate una cattiva figura, e allora perché andare incontro a una mortificazione quando se ne può fare a meno? Oppure la cosa va, piace, avete successo, e allora chi vi libera più da quella vostra abilità? Io sono poi tanto più colpevole di leggerezza in quanto un terribile esempio sotto gli occhi l'avevo. Un amico di mio padre, da ragazzo, aveva avuto la cattiva idea di fare delle imitazioni di personaggi celebri, di attori, di uomini vivi e morti da tutti conosciuti. Ebbene, quel disgraziato aveva dovuto rinunciare al consorzio umano, perché dovunque andasse egli doveva imitare qualcuno dei presenti. Egli sapeva benissimo che i grandi applausi che otteneva non lo avrebbero mai compensato dei nemici che andava facendosi intorno fatalmente, perché un uomo di spirito quando si vede caricaturato o imitato nelle sue caratteristiche più evidenti sorride e si diverte, ma dentro di sé concepisce per l'autore della caricatura e della imitazione un odio inestinguibile; sapeva benissimo che la terribile fatica di imitare gli costava sempre più cara con l'andare degli anni; ma con tutto ciò doveva assoggettarsi alla bisogna. Avrebbe potuto diventare qualcuno, far carriera, approfondire i propri studi... Niente. Doveva imitare. Non poteva fare altro. Ora è in un ricovero di mendicità dove a quel che mi si dice sta imitando i suoi compagni di collegio. Signori: un giorno io ebbi la cattiva idea di cantare una canzonetta. Era un venerdì. Lo ricordo benissimo. E ne avevamo tredici del mese. Da quel giorno... Bene, voi capite. Il grave è che non capii subito in che ginepraio m'ero cacciato. Anzi, sulle prime mi faceva piacere. C'è nella misura delle nostre belle canzoni italiane una così dolce effusione di sentimento che m'era piacevole eseguirle e mi pareva, eseguendole meglio che potevo, di esprimere un poco di me stesso. Insomma, cantavo ed ero felice di cantare. Ma poi, quando la canzonetta non bastò più alle cresciute esigenze del mio spirito, io incominciai ad averne abbastanza. Altri e assai più alti problemi mi si affacciavano al-

la mente. Ma non vi fu verso. Non sono mai riuscito a non cantare. E il peggio è che, in fondo, cantare mi piace sempre, il che indebolisce sensibilmente la mia forza di resistenza verso chi mi richiede una canzone. Eppure mi pareva d'esercitare un'arte inferiore, di fare una fatica che andava a detrimento di altre fatiche che m'ero imposte e che certo valevano più la pena di questa, mi pareva di sentirmi offeso quando al mio apparire sentivo sussurrare dagli astanti: « Facciamolo cantare, facciamolo cantare ». Che ire sorde, che collere trattenute, che voglia di gridare: « E' ora di finirla! ». Ero giunto a un punto che stavo per impazzire. Mi pareva che tutti coloro che incontravo per la strada, e mi dicevano gentilmente buon giorno, mi dovessero chiamare in disparte per chiedermi: « Scusi, come fa quel refrain... ».
Certo la cosa si sarebbe complicata pericolosamente per i miei nervi perché, tra l'altro, coloro che mi chiedevano di cantare credevano di farmi un piacere. Per fortuna un fatto mi ha salvato. Protagonista di questo fatto è stata la mia bambina. L'altro giorno piangeva. Siccome non parla ancora, non siamo riusciti a sapere da qual genere di delusione morale fosse angosciata. Una cosa è certa ed è che tutti i nostri argomenti per consolarla riuscivano vani. Vani i balli che tutti cercammo di eseguire in sua presenza, vani i salti mortali che io feci sul letto, vani i musi i versi i gridolini che a turno facemmo più o meno bene a seconda della mobilità facciale di ciascuno e della voce. Niente. Piangeva. Io allora, per non sentire più la vocetta stridula e insistente, mi misi a cantare. Dopo tre o quattro battute la mia bambina si chetò. Mi guardava con quei suoi occhi... sapete, ha degli occhi... Be', lasciamo andare... Insomma, non pianse più. Al « refrain » sorrise un poco. Sorride tanto bene che tutti diventano matti. Allora ho pensato che le mie canzoni possono consolare talvolta qualcuno. Questo pensiero mi ha in parte guarito dall'ossessione delle canzoni. E se talvolta mi lascio persuadere a eseguirne qualcuna, è proprio perché spero... anzi sono quasi sicuro che in mezzo alla folla, forse felice, che mi ascolta, c'è qualcuno a cui una canzone può dare qualche sollievo, un respiro, un singhiozzo liberatore... che so? Una consolazione, insomma. Ma non per questo non continua a rimanere il mio dramma...

Vittorio De Sica: *Il mio dramma interiore...*, « Il dramma », XIV, 289, I settembre 1938, p. 28.

Il bisogno di dire di più

Confesso che, per la mia natura, non amo prendere in mano il mio cuore per vederne i tormenti troppo da presso. Preferisco, in generale, fingere di ignorarli, nella speranza che il tempo, il caso, il buon Dio, risolvano gli angoscianti problemi che non saprei risolvere da me. Ho trovato, del resto, che questo metodo è il più logico, il più sicuro e, se non proprio il più comodo, è certo il più caritatevole per me e per gli altri. Per esempio, fra i miei amici, ve n'è qualcuno la cui conversazione desidero ed evito nello stesso tempo. La desidero perché nulla

mi è più gradito dello scambio di idee con le persone che stimo, la evito perché, nove volte su dieci, mi si pone il quesito: « Cinematografo o teatro? ». Ma sì: io so bene che si tratta di due forme d'arte tanto diverse, so bene che un uomo dovrebbe decidersi, per dare tutto se stesso all'una o all'altra, allo scopo di raggiungere, se è possibile, l'eccellenza, nell'una o nell'altra; ma è proprio necessario che io mi decida subito, in questo momento? Non è più giusto che le risoluzioni definitive (che poi non sono di così poco momento, come si potrebbe credere) siano lentamente maturate, col maturare della mia personalità? Io credo che verrà un giorno, che io mi deciderò, così, all'improvviso, con una forza che io stesso mi meraviglierò di possedere. E quel giorno la mia decisione sarà irrevocabile. Per adesso debbo confessare che il problema massimo: cinematografo o teatro, non è ancora risolto nella mia coscienza e dunque non può essere risolto nella pratica della mia vita d'attore. Una cosa posso dire su questo argomento ed è che ci penso spesso e a lungo, con una disperazione e una intensità, da farmi talvolta soffrire. Attendo nel silenzio della notte i richiami del destino e tendo l'orecchio, ma non odo nulla. O meglio, odo delle voci imperiose che gridano: « Di qua, di qua... Di là, di là... ». E io fermo. Tuttavia qualche effetto di questa crisi si nota; intanto divento ogni giorno più esigente con me stesso. Non accetto più soggetti cinematografici con troppa facilità: li studio, li esamino, li discuto e poi... E poi se accade qualche disavventura, la colpa non è proprio mia, ma delle sorprese che la lavorazione cinematografica può riservare a chiunque. Quanto al teatro, esso è alla cima dei miei pensieri, in testa a tutti i miei ideali. Disgraziatamente il teatro diventa ogni giorno più difficile, soprattutto per la scarsità del repertorio. Se il pubblico sapesse quanta fatica ci è costata la commedia che noi gli offriamo! Essa è il risultato di molte, infinite richieste, di assillanti sollecitazioni, di centinaia di telefonate, di migliaia di cartoline illustrate, di colloqui senza fine. E dopo tanto lavoro, commozione, della rinuncia, della modestia (tutte virtù che nessuno di noi sente più, ché il tono dell'italiano nuovo è tutt'altro), io preferisco ritirarmi in buon ordine ad aspettare, dal fondo di qualche stabilimento di lavorazione cinematografica, il momento buono, per rimettere il capo alla ribalta. Lo preferisco, perché sento che questa via è esaurita e che non riserva più nessuna soddisfazione alla mia fatica. Che importa se le platee sono piene, se il sipario si alza e si abbassa non so quante volte alla fine di ogni atto? Ringrazio il pubblico che mi conserva la sua simpatia (che sento di meritare, se non per le mie virtù di attore, per una virtù umana che ho sempre coltivato in me stesso: la coscienza del mio lavoro), ringrazio gli amici dei loro incoraggiamenti, ma non mi basta. Deve essere soddisfatto anche il mio cuore di attore, devo avere la coscienza, ogni sera, ritirandomi a casa, di avere aggiunto alla costruzione della mia personalità artistica un segno di più. Altrimenti non si lavora proprio che per la cassetta, e questo, checché ne dicano gli aridi maligni che tanto facilmente invidiano le altrui fortune, è un malinconico lavorare, peggio che una condanna, peggio che una espiazione.
Da tutto quanto precede, risulta che il processo di selezione dei miei pensieri è alquanto avanzato e che lentamente, prudentemente, ma con sicurezza io perseguo una mia linea di condotta. Al fondo di questo mio travaglio, è una volontà ben precisa: crescere, migliorare, portare la mia personalità al maggiore sviluppo possibile. Ora attendo la voce

decisiva del destino. Dipenderà dal terreno nel quale potrò più facilmente soddisfare questo intimo bisogno di dire di più, che da tanto tempo mi travaglia. Non sono più un ragazzo, ad onta delle opinioni dei soliti produttori, che non mi chiamano se non per affibbiarmi delle parti di don Giovanni crepuscolare. E' dunque tempo che io dimostri a me stesso e al pubblico, che tanta fede ha avuto in me, se sono, o non sono capace di sforzi maggiori. Debbo spezzare il cerchio chiuso delle formule a successo, delle quali sono stato schiavo fin qui, e che incominci a vedere coi miei occhi e a condurmi secondo la mia volontà. Se ho accettato di fare il *Mozart* per Carmine Gallone, è stato proprio perché nella figura del grande musicista, io ho veduto la possibilità di espressioni drammatiche intense e, nel lavoro in generale, una singolare nobiltà di intenzioni artistiche. Se ho accettato di partecipare a un film diretto dal regista argentino Enrique Susini, è stato perché il personaggio che mi si è offerto, anche se si distacca molto da quelli della solita formula commerciale, ha una nota originale di poesia, una intensa carica di umanità e può provocare in me nuove capacità espressive. Insomma, nei due film che ho in contratto attualmente, ho veduto una ragione d'arte. D'ora innanzi, mancando questa ragione, io non farò più cinematografo. E quanto al teatro, ho detto. Aspetto opere che si incontrino col mio desiderio di battaglia.

Vittorio De Sica: *In bilico fra teatro e cinematografo,* « Scenario », VIII, 7 luglio 1939, pp. 300-301.

Sogno il teatro umano, pensoso

Ho pianto. Pensando al teatro, sul palco del quale non avevo messo piede e che mi pareva difeso da una rovente lamiera di fuoco, da ragazzo ho pianto. Se ripenso al teatro drammatico, anche ora che, attraverso le canzonette e la gloria monetata del cinema, ho qualche ragione per ritenermi l'uomo più amato, il divo più conosciuto d'Italia, il mio sorriso si spegne. Mi faccio la barba guardandomi nello specchio e vedo che i miei occhi sono desolatamente tristi.
Io non voglio bene a quello che mi ha dato la ricchezza. Ne sono schiavo: ma medito il tradimento. La facile buffoneria e la facilità di sorridere mi hanno tradito. Serenamente, implacabilmente, definitivamente, io presto le tradirò.
C'è chi sorride perché è lieto sempre. Io non sono lieto mai, ma ho i denti lunghi e lucidi e, se ben avete osservato, le labbra corte. Il sorriso è un mio modo di essere pigro, di riposare, di lasciare in fine che la mia bocca faccia il comodo suo.
C'è chi nasce con il naso rincagnato e con gli occhi di un topo. La natura lo costringe a fare il buffone. E questo è un difetto insanabile. Il mio difetto ha invece un fascino incantatore. Mi ha regalato successo e denaro. Ma ha cancellato le mie vere virtù fondamentali, quelle in cui credo, quelle che mi daranno le autentiche — anche se meno laute — soddisfazioni di domani.

Perché domani seriamente, dolorosamente, con ogni studio e con ogni cura al teatro io tornerò.
Questa parentesi mi ha fatto bene e male. Mi sono accorto però che al cospetto del pubblico più attento e intelligente non mi ha del tutto falsato.
Se parlo con qualche autore, io chiedo parti di parrucca: zucca pelata e tempie grigie. Naturalmente non sogno la tragedia; ma il teatro umano, doloroso, bonario, pensoso, lo sogno sempre.
In una sera lontana, a Torino, la testa fra i pugni, io ascoltavo due giovani scrittori parlar seriamente di teatro. Ed io ero più serio di loro. Ero molto giovane e mi si costringeva a recitare, nelle commedie, particine fugaci e stanche. Vennero poi i tempi della responsabilità quasi capocomicale: mi accanii, lessi, soffrii, studiai con pazienza l'arte del trucco, conobbi il gelo delle soffitte e non riuscivo a confortare la disperazione bieca dei miei compagni...
Allora, gironzolando con una comitiva di testardi capitanata da Guido Salvini, io incontrai le soddisfazioni artistiche più corrucciate, oneste e digiune. Con qualche commedia difficile vinsi difficili battaglie.
Ma cantava nel mio cuore poco più che ventenne la canzonetta napoletana e i miei denti sempre scoperti parevano la tastiera di un pianoforte. Su quel pianoforte ho lasciato che il destino strimpellasse senza guardare il leggìo, pigramente, improvvisando. Il leggìo è sulla mia fronte, dietro la quale si nasconde un sogno profondo e veritiero.
Mi son sentito dire: — Come sorride bene, aperto, romantico e cordiale De Sica.
Vi giuro che non lo faccio a posta, se non quando leggo che per guadagnare bisogna faticare. Io ho guadagnato fama e quattrini lasciandomi guidar dalla pigrizia, lasciando che i denti sgusciassero per conto loro, come chicchi di melograno, dalla corteccia del mio volto fresca e spaccata sotto il naso.
E così ho tradito me stesso e la mia natura, i miei sogni e il mio pensiero, comperando un'automobile che sembra la moderna berlina di un Marajah.
Ma penso ad una gloria che non sorride: che è eroica, digiuna, battagliera e testarda. Questa gloria me la potrà regalare soltanto il teatro, il vero il sano il buon teatro, al quale tornerò e nel quale credo, per il quale ho sognato tanto ed ho anche pianto.
Perché i miei occhi sono quelli di un ragazzo innamorato e triste: e la mia volontà è rapidamente tesa verso la prima mèta. Il mio sorriso, dunque, non basta soltanto a dir le mie virtù, ma le ha spesso garbatamente tradite: è un fatto fisico più che una espressione morale. Mi ha regalato un'anima allegra che non mi appartiene, mi ha arricchito di un fascino effimero e balenante che troppe volte mi sgomenta.
Anche il teatro esige maschere: ma il teatro vedrà presto sorgere dalla mia diversa fatica maschere che sono più aderenti al mio spirito.
Per adesso, si suona: e sulla tastiera del mio pronto e pigro sorriso passano canzonette alle quali non affido la mia gloria più sincera.
Il mio destino è un altro: sul vertice dei quarant'anni, che si avvicinano, ricomincerà la mia vera vita di attore. Allora potrò prendermi il lusso di muovermi sul palco con maggiore impeto: e non sarò più dinoccolato e pigro, e mi scontrerò allegramente con opere di eccezione contro platee decisamente ostili.

Quando reciterò — presto — convinto di recitare una audace cosa intelligente, il mio grande vero successo scatenerà un fervor di polemiche e i fischi dei beoti si mescoleranno con i consensi dei pochi che sapranno comprendermi.
E con quei pochi, la testa fra i pugni, nel cuor della notte a tavolino, parlando e sentendo amorosamente parlar di teatro, io mi commuoverò come a vent'anni.
Ed alla stupida incomprensione degli altri regalerò con prodigalità strafottente il bel sorriso che mi ha regalato senza fatica dei soldi e che, regalando troppa gioia alle platee dei cinema o delle riviste musicate, non ne ha serbato ancora neanche un minuzzolo per me.

Vittorio De Sica: *Il mio sorriso non basta a dir le mie virtù*, « Scenario », IX, 5, maggio 1940, pp. 250-251.

Il piccolo mondo dei primi film

Non vorrei parlare di me, ma d'altra parte sento che non saprei cosa dire all'infuori di quel poco che mi ha insegnato l'esperienza. Come regista ho fatto sino ad ora quattro film, ma tra me e il cinema c'è un amore di vecchia data; risale, quest'amore, al giorno del mio incontro con Camerini, al primo giro di manovella de *Gli uomini, che mascalzoni!*. Dei miei quattro film tre hanno per ambiente un collegio o una scuola e per protagonisti dei giovani non ancora o appena ventenni; il mio prossimo film avrà addirittura nel bel mezzo un interprete di cinque o sei anni. Questo fatto ha stimolato il facile riso di certi umoristi e anche i critici più seri e ponderati si sono impensieriti per me; qualcuno mi ha detto che era tempo di cambiare strada e di lasciare in pace i collegi, le scuole, le sottane e i pantaloni corti. Gli amici e chi mi vuol bene non vorrebbero che, gira e rigira, io dimostrassi di essere il poeta di un solo verso, un piacevole ma piccolo artista monocorde. Cercherò di accontentarli e farò presto un film dove non si vedranno che i babbi e le mamme, i nonni e le nonne di quei bambini... Ma a questo punto mi preme dire che la scelta del piccolo mondo dove avvengono i miei primi film non è solo dovuta a un particolare sentimento che mi spinge verso l'infanzia e la giovinezza ma come elementi visivi straordinariamente atti a commuovere. Se mi si chiedesse quali sono i miei attori prediletti risponderei, credo senza esitare, con dei nomi e non con dei cognomi. Col nome, ad esempio, di Anna, la figlia di un portiere romano, che avete visto in *Teresa Venerdì*: piccola, furba e deliziosa ladruncola di mele. O con quello di Luciano, il figlio di un operaio torinese, che sarà il protagonista de *I bambini ci guardano*, un attore nato, di istinto, con un senso eccezionale delle pause e un fresco, adorabile modo di dire la battuta, senza nessun virtuosismo né lezio da fanciullo prodigio.
Ma a parte queste mie predilezioni nel cinema, a me piacciono soprattutto i volti, a dir così inediti, gli attori che non sono attori, quelli non ancora corrotti dal mestiere e dalla pratica e nei quali tutto è genuino e schietto. Se fosse possibile mi piacerebbe di scegliere i miei interpreti nella strada,

tra la folla. Vorrei che il mio protagonista fosse quel giovane il quale siede davanti a me nel tramvai o quella ragazza che conduce per mano un bambino e di tanto in tanto l'accarezza con gli occhi bellissimi, o quella vecchia donna scarmigliata che in questo momento sta litigando sull'uscio di quella bottega...
Ma questa è un'altra storia... Volevo dire piuttosto che, persuaso che il cinema ha bisogno di volti nuovi o non troppo visti (invece nei nostri film si vedono sempre le stesse facce che, volta volta lievemente ritoccate o diversamente fotografate, passano e ripassano con la monotonia dei cavallucci di un giostra) mi sono ingegnato, in questo aiutato anche dai soggetti scelti, di mostrare nei miei film volti poco conosciuti o addirittura sconosciuti. E una delle poche cose di cui mi vanto è d'aver dato al cinematografo italiano i volti di Adriana Benetti, di Carla Del Poggio, allieva del Centro Sperimentale, di Irasema Dilian, di Paola Veneroni, di Zaira La Fratta. Con quali risultati, non sta a me dire. Ma non credo di peccare d'orgoglio se scrivo qui che sono personalmente contentissimo di codeste mie interpreti che ho potuto plasmare come volevo io appunto perché era la prima volta che esse facevano del cinema. E sono loro grato di aver seguìto i miei consigli o di aver ripetuto la mia lezione con la diligenza delle buone e brave scolare. Ora quelle mie docili educande han fatto la loro strada. Qualcuna di loro ha messo già le ali e volerà presto alto e sicuro. Non è un augurio ma una certezza. Ma io ricordo spesso e con una certa intima commozione il tempo dei loro primi passi e sono loro sinceramente grato delle soddisfazioni che mi dettero e che mi daranno. Ecco perché ho voluto scrivere qui quei nomi che del resto sono legati alla mia ancor breve biografia di regista.

Vittorio De Sica: *Volti nuovi del cinema,* in « Cinema italiano anno XX », Roma, Edizioni di Documento, 1942.

Questa bolgia infernale del cinematografo

Le protagoniste del mio primo film *Maddalena zero in condotta* furono Carla Del Poggio e Irasema Dilian, appena adolescenti. Ho poi girato *Teresa Venerdì* ed in questo film mi sono servito di un'altra schiera di bambine, dai sei ai tredici anni e ragazze dai sedici ai diciotto. Anche in questo film, due esordienti: Adriana Benetti e Zaira La Fratta. Un anno dopo girai *I bambini ci guardano* con Luciano de Ambrosis di quattro anni e mezzo.
Questa schiera di bimbi e bimbe, ho sentito in me l'assoluto bisogno di metterla a contatto con le vecchie. Con la professoressa di geografia in *Maddalena*, con la custode e la presidentessa dell'orfanotrofio in *Teresa Venerdì*, con le tre donne che chiudono la vicenda di *Garibaldino al convento*, con la serva Agnese nei *Bambini ci guardano* ed infine con la vecchia governante nella *Porta del cielo.*
Ho spiegato in un articolo richiestomi da Silvio d'Amico, quale sistema uso con i bambini. Ora spiegherò come mi comporto con le bambine... di ottanta anni.

Non è irriverenza se chiamo le mie brave e fedeli collaboratrici dai sessant'anni in su, bambine. Esse sono realmente tali. Io discuto con loro come se parlassi a Carla, Irasema, Adriana, Zaira. Quante volte, dopo un mio rimprovero alquanto forte, le mie giovani allieve hanno versato qualche lagrimuccia, le mie care vecchine invece, trattate alla stessa stregua, hanno reagito in modi diversi.
La signora Lina Marengo, la professoressa in *Maddalena* e in *Teresa Venerdì*, non era per me la Signora Marengo ma « Lina » semplicemente. Ci davamo del tu con la stessa amicizia, con lo stesso affetto che io ho per Luciano, per Carla, Irasema ecc.
Lina ai miei rimproveri, non era più capace di far nulla. Dovevo correre ai ripari e farle mille moine e complimenti perché lei riprendesse fiducia in se stessa e mi eseguisse la scena con la calma che le era necessaria. Non lo so se il pubblico la ricorda nella scena della lezione di geografia in *Maddalena*, ed in quella di *Teresa Venerdì*. E' un'eccellente attrice ed è adorabile quando impersona la vecchia zitella con velleità di donna acerba piacente e graziosa.
Le tre vecchie in *Garibaldino al convento*, sulle prime erano rimaste molto scosse ai miei urli, perché la scena che dovevano eseguire non risultava come io la desideravo. Una di esse piangeva, l'altra tremava e la terza era indignatissima. Dopo un po' fecero lega e né rimproveri né elogi valsero a dissuaderle dallo stranissimo atteggiamento che avevano assunto nei miei riguardi. Dovetti rimandare la scena all'indomani. Arrivai allo stabilimento molto presto e andai a trovare le mie vecchine separatamente nei loro rispettivi camerini. Ad ognuna dissi che la scena risultava falsa e convenzionale per colpa assoluta delle altre due e che i miei rimproveri andavano quindi alle assenti e mi scusavo se per ragioni di correttezza professionale avevo esteso il mio rimprovero anche a lei così precisa e brava.
Mi scusavo per l'ingiustizia commessa ma era fatta al solo scopo di non avvilire maggiormente le altre due. Alle altre due feci lo stesso discorso. Dopo una mezz'ora si presentarono in teatro tutte tre sicure del fatto loro. La scena alla fine venne eseguita benissimo.
La presidentessa dell'orfanotrofio in *Teresa Venerdì* non era un'attrice ma una stranissima signora austriaca che mi venne raccomandata non ricordo ora più da chi, perché la facessi lavorare in qualche mio film. Il suo fisico s'adattava moltissimo al personaggio della presidentessa estranea all'ambiente dell'orfanotrofio, assente, lontana. Doveva rispondere alle domande delle insegnanti con dei monosillabi, sorbire un caffè, guardare con aria stanca ed annoiata l'allieva Teresa accusata di aver trasgredito al regolamento che vieta eccetera eccetera.
La curiosissima signora era di carattere allegro. Non parlava una parola d'italiano. Provai ad eseguire la scena che avrebbe dovuto poi far lei. Rideva ad ogni gesto che io facessi, ad ogni parola che lei avrebbe dovuto dire. Rimproveri non gliene potevo fare perché non conoscevo la sua lingua, farglieli a gesti avrebbe riso di più, presi quindi la risoluzione di ridere anch'io con lei. Le detti la sensazione che quanto stavamo per fare era un giuoco, di quelli che spesse volte si fanno in società: « il cocuzzaro », « è arrivato un bastimento carico di... ». Quel giorno si giuocava alla maestra e allo scolaro e lei avrebbe dovuto fare la maestra distratta! Glielo spiegai un po' in francese e un po' a gesti. La mia illustre signora rideva a più non posso. La pregai di eseguire la scena

restando seria per dieci secondi e poi poteva ridere a suo piacimento. Lo stesso procedimento avvenne per le altre scene. Quindi prendendo tutti i dieci secondi seri, combinai la seguenza della visita all'orfanotrofio della presidentessa che è forse una delle migliori del film.
La signora Elettra che ha interpretato la vecchia governante nel film *La porta del cielo* è invece di carattere volitivo, forte, autoritario. Con lei c'era poco da scherzare. Al più piccolo appunto minacciava di lasciarmi in asso, non volendone più sapere di cinema, di luci, di ceroni, lei che aveva avuto la dabbenaggine di essersi lasciata convincere da me ad entrare a far parte di « questa bolgia infernale ch'è il suo cinematografo, caro lei ».
Quanta dolcezza ho dovuto adoperare per non urtare la suscettibilità della mia cara vecchina che alla fine m'ha dato la grande gioia di aver composto un personaggio ben definito, umano, convincente.
L'episodio, forse, più commovente è quello che m'è capitato con la vecchia che interpretò la custode dell'orfanotrofio in *Teresa Venerdì*.
Giravamo la scena all'ingresso della Chiesa di S. Agnese. Giornata caldissima, la gente si assiepava intorno a noi togliendoci quel po' di calma che c'era rimasta.
Nervosismo da parte mia e preoccupazione da parte della vecchia che avrebbe dovuto far capolino dal portone, squadrare il giovanotto che aveva bussato e che ero io, e dire un semplice « beh! » che racchiudeva: diffidenza, meraviglia, coscienza di severa custode delle piccole ospiti dell'istituto.
La folla rideva al « beh! » prettamente romanesco della vecchia ma a me non bastava. Non era il « beh! » che volevo io. Girammo la scena una diecina di volte. Il sole andava via, l'operatore si rifiutava di girare ancora, la vecchia sbagliava e ad un ennesimo « beh! » peggiore degli altri, le detti un leggero scappellotto. Non l'avessi mai fatto! Si ritrasse dal portone e si rifugiò nel cortile. L'operatore chiuse la macchina nella sua custodia, il fonico aveva ritirato tutto, i macchinisti riflessi e carrello, allora io mi dovetti accontentare di far stampare le due ultime scene girate che sembravano le migliori. Andai nel cortile e là vidi la mia vecchia, arrabbiatissima, circondata dalla sarta, dal truccatore e da tutte le bambine che la rassicuravano circa il regista che « non era poi cattivo », « che faceva così perché voleva farle fare una bella figura ».
— Ah sì? — faceva la vecchia, lanciadomi sguardi d'odio e di minaccia: — famme fà 'na bella figura? Come quella che m'ha fatto fà davanti a tutta quella gente de fora?... Quell'impunito deve ringrazià Dio che qui 'n ce sta mi fijo perché si no je la faceva vedé lui, siccome se tratteno le donne! Davanti a tutti quer morammazzato me va a fà quelli strilli e me ce dà puro 'no sganassone!
Poi rivolgendosi a me e minacciandomi con la mano:
— Poi famo li conti stasera. Aspetta che l'ho detto a mi fijo, te viè a fa du' occhi così!
Vorrei oggi, se il figlio di quella vecchina leggesse queste righe, ringraziarlo di cuore, perché la sua mamma m'ha dato più soddisfazione lei con quel « beh! » detto davanti alla chiesa di S. Agnese in quella lontana calda mattina d'agosto, di tutte le altre mie interpreti con anni ed anni di esperienza e di mestiere.

Vittorio De Sica: *Io e le vecchie*, « Star », II, 9, 24 marzo 1945.

Sciuscià, giò?

Giuseppe è un ragazzo di circa dodici anni. Ha un amico inseparabile più piccolo di lui, Luigi. Il loro quartier generale è il galoppatoio di Villa Borghese, Via Lombardia, Via Veneto, Piazza San Bernardo, Stazione.
Li ho seguiti qualche volta per sentire cosa dicevano e che progetti hanno per il loro avvenire. Ma poco ho potuto sentire, perché i ragazzi, oggi, parlano sottovoce. Li ho avvicinati tempo fa ed ho chiesto se si lasciavano fotografare. « Che, è un film? » « Sì, un film ». « Non ci metterai mica sul giornale? Perché, sinnò, niente ».
Li ho traditi. Ho detto che si trattava di un film e la cosa li seduceva. Non potevo spiegare che si trattava di studiare la possibilità di fare un film su di loro. Ho chiesto a Giuseppe: « Fai il ruffiano? » « No ». « Vendi le sigarette? » « No ». « E allora cosa fai? » « Niente ».
Luigi, il più piccolo, prima che io lo interroghi, taglia corto: « Io lavo i piatti in una trattoria di Via Lombardia ».
Poi tutti e due montano su un cavallo e galoppando mi lasciano lì in asso. Sono sfuggiti al mio noioso interrogatorio.
A differenza dei grandi, i piccoli si vergognano. Scorgo nei loro occhi una sorta di pudore che li irrita e li costringe a parlar d'altro o a fuggire come hanno fatto i miei due ragazzi. Questa fuga gli costa anche cara, perché il cavallo si affitta a trecento lire l'ora.
Riccardo porta con sé una scaletta. « Aiuto la gente a scegne ». Ma la maggior parte della mattina la passa con due amici « che hanno fatto sega a scola ». Preferiscono non far niente e godersi il sole.
Roberto, che ho trovato intento a leggere un giornale, ha l'aria triste. Lo interrogo, mi risponde appena. Pasquale non vuole essere fotografato. « E' la stampa? » « No » lo rassicuro. La « stampa » è una cosa che quasi li terrorizza. Hanno saputo che si parla di loro e non vogliono.
Lo spunto per un film sarebbe questo: i bambini, solamente essi, sentono che la vita che fanno non è quella che dovrebbero fare.
C'è tanto da sperare per loro!
Uscendo da Villa Borghese ho visto un adulto, con una borsa sotto il braccio, avvicinare un soldato alleato e senza scomporsi nel vedere che l'osservavo e lo ascoltavo, gli ha detto: « Do you wish a fine girl?... ».

Vittorio De Sica: *Sciuscià, giò?*, « Film d'oggi », I, 3, 23 giugno 1945, pp. 4-5.

Riconoscere la propria strada

Vorrei parlare con Camerini del suo film *Due lettere anonime* (lo farò, presto). Vorrei ricordargli i tempi in cui girò *Una romantica avventura* o ancora più addietro, *Il signor Max* (non certo perché ci fossi io a interpretarlo: non credere). Perché Camerini, con quei film e con qualche altro, aveva veramente una sua parola da dire nel cinema italiano. E lo sappiamo. Doti di sentimento e di umorismo, gliele abbiamo sempre

riconosciute. Ma — ricordiamocelo — Camerini ha dimostrato tante volte di non saper frenare il proprio istinto poetico, tante volte è caduto nel sentimentalismo, si è lasciato andare: ha fatto *Una storia d'amore.*
Ed ora *Due lettere anonime.* Potrò sembrar sacrilego a incriminare — sia pur leggermente — questo film, dato l'argomento di grande attualità che esso tratta. Ma credo di doverlo fare. Nato da un fatto di cronaca, *Due lettere anonime* resta un puro, nudo fatto di cronaca. Non si eleva fino alla giustificazione poetica del suo assunto. Perché? Bisogna farne colpa a Camerini o al contenuto stesso del soggetto? Un po' a tutti e due, per quanto il film sia certo di ottima fattura, nel senso, cioè, che Camerini non doveva mettersi di colpo davanti a una storia — sia pure di attualità scottante — che non era quella della « sua » poesia, della « sua » verità. Non c'è sempre bisogno che i registi si pongano di fronte a dei problemi che possono sembrare utili in quanto, in quel dato momento, i gusti del pubblico sembrano orizzontati verso di essi. Con questo non voglio dire che il cinema italiano non debba parlare della sua lotta, della sua resistenza, nelle città e nelle campagne: ma c'è differenza tra l'esposizione — un po' falsa e voluta — di un arido fatto di cronaca, e l'utilità morale e sociale che può avere l'esaltazione — poeticamente espressa — delle nostre gesta partigiane.
Poco tempo fa Cesare Zavattini ebbe a scrivere un interessante articolo, dal titolo *Poesia, unico affare del cinema italiano.* Credo che il problema sia tutto qui. Ogni regista deve sapere riconoscere la « sua » strada, a un certo punto. Perciò vorrei che Blasetti, per esempio, ci facesse un altro *1860* o un altro *Salvator Rosa.* E nel caso specifico di Camerini direi anche che non solo la « Poesia » — cioè la sua vena lievemente romantica — ma anche l'« umorismo » sia veramente il suo « unico affare ».

Tito Guerrini: *Vittorio De Sica parla di « Due lettere anonime » di Camerini,* « Film d'oggi », II, 4, 23 febbraio 1946, p. 2.

Il drammatico nelle situazioni quotidiane

Perché faccio questo film? Ecco, dopo *Sciuscià,* ho avuto per le mani trenta o quaranta copioni, se volete uno più bello dell'altro, pieni di fatti, di circostanze fortissime. Ma io cercavo una vicenda meno straordinaria, nell'apparenza, una vicenda di quelle che accadono a tutti, e specialmente ai poveri, e che nessun giornale si degna di ospitare.
Ora le cose sono andate in questo modo: una notte Zavattini mi telefona e mi dice di aver letto un libro molto bello, « Ladri di biciclette » di Luigi Bartolini; e che il libro gli ha ispirato una storia per me. Il giorno dopo leggo la prima stesura della storia. Per la verità, la storia si differenzia dal libro (che è davvero festoso, colorito e direi picaresco) in maniera piuttosto radicale. Basti dire che il protagonista, il derubato, non è Bartolini ma un attacchino che gira disperatamente per Roma in cerca del suo veicolo. Da qui un altro ambiente, altri interessi, adatti ai miei mezzi e ai miei scopi. Perché allora abbiamo conservato questo titolo

acquistando inoltre i diritti di libera riduzione dal libro? Per un doveroso riconoscimento a un insigne artista che con le sue vive pagine ha dato, sia pure indirettamente, motivi di ispirazione per il mio nuovo film. Il mio scopo, dicevo, è di rintracciare il drammatico nelle situazioni quotidiane, il meraviglioso della piccola cronaca, anzi della piccolissima cronaca, considerata dai più come materia consunta. Che cos'è infatti il furto di una bicicletta, tutt'altro che nuova e fiammante per giunta? A Roma ne rubano ogni giorno un bel numero e nessuno se ne occupa giacché nel bilancio del dare e avere di una città chi volete che si occupi di una bicicletta? Eppure a molti, che non possiedono altro, che ci vanno al lavoro, che la tengono come l'unico sostegno nel vortice della vita cittadina, la perdita della bicicletta è un avvenimento importante, tragico, catastrofico. Perché pescare avventure straordinarie quando ciò che passa sotto i nostri occhi e che succede ai più sprovveduti di noi è così pieno di una reale angoscia? La letteratura ha scoperto da tempo questa dimensione moderna che puntualizza le minime cose, gli stati d'animo considerati troppo comuni. Il cinema ha nella macchina da presa il mezzo più adatto per captarla. La sua sensibilità è di questa natura, e io stesso intendo così il tanto dibattuto realismo. Il quale non può essere, a parer mio, un semplice documento.
Se il ridicolo vi è in questa storia, è il ridicolo delle contraddizioni sociali su cui la società chiude un occhio; è il ridicolo dell'incomprensione per la quale è molto difficile che la verità e il bene si facciano strada.
Alla sofferenza degli umili il mio film è dedicato.

Vittorio De Sica: *Abbiamo domandato a Vittorio De Sica perché fa un film dal « Ladro di biciclette »,* « La Fiera Letteraria », III, 5, 6 febbraio 1948.

Un orrendo mestiere che adoriamo

L'amico Calvino mi ha chiesto una breve prefazione al suo libro. In un primo momento rifiutai di scriverla ritenendomi né un letterato né uno scrittore, ma soltanto un attore e un regista. Alle insistenze di Vittorio Calvino, che io ammiro e stimo, ho dovuto accondiscendere anche perché il suo libro tratta questioni di Cinema ed io di Cinema m'intendo. Il libro di Calvino inizia gli appassionati ed i profani a questa nostra ardua fatica, a questa nostra passione che è l'arte cinematografica. Esso fa capire al pubblico come complessa sia la fattura di un film, e come sia noioso e paziente il nostro lavoro diuturno, girando a qualunque ora del giorno, della notte, dell'alba, della sera; sotto un sole d'agosto o fra le nebbie e il freddo dei mesi invernali.
Spesso, nella mia lunga carriera di attore, e adesso nella mia breve carriera di regista, molti amici e conoscenti mi hanno espresso il desiderio di vedere « come si fa il cinema ». Avevo un bel dichiarare loro che assistere alla ripresa di alcune scene non era affatto divertente né interessante. Spiegavo loro che la dote più importante di un cineasta è la pazienza. Inutile affermazione! Volevano assolutamente vedere « come si fa il cinema »!

Il custode del teatro di posa una bella mattina mi annunziava una visita. Erano i miei famosi amici. Entravano con gli occhi spalancati dalla curiosità e avidi di novità, abbagliati dalla luce, emozionati dall'ambiente. I loro occhi, scrutando la macchina da presa, gli attori truccati, gli elettricisti arrampicati sui ponti, saettavano dagli uni agli altri con evidente interesse e curiosità. Si iniziava il « si gira » della scena. Il rumore secco del ciak li metteva in uno stato di attesa e di eccitazione. L'attore esclamava: « La signora dov'è? » Il generico, truccato con basette e la barba ben rasata, riprendeva: « Non so, signore », il regista gridava: « Stop!, facciamone un'altra ». Di nuovo il ciak e l'attore domandava: « La signora dov'è? ». Per ragioni tecniche o artistiche la scena veniva ripetuta una diecina di volte. Alla nona ripresa un rappresentante degli amici visitatori, frettolosamente veniva in punta di piedi a batterti una mano sulla spalla e dirti sottovoce « scusa, abbiamo un appuntamento urgente, dobbiamo correre in città, mia moglie ti saluta e ti ringrazia tanto ». E se ne andavano dicendo che il nostro era un mestiere troppo noioso. E invece, vi posso garantire, che quel generico, quegli elettricisti arrampicati sui ponti, quel segretario di edizione, quel regista, quell'operatore, e tutti coloro che lavoravano a quella scena erano felici e soddisfatti che la decima ripresa fosse finalmente riuscita. E con lo stesso fervore iniziavano la scena seguente.
Il discorso sarebbe lungo, a proposito del risultato del film. Quest'anno in Italia si producono cento film. Tutta la gente di cinema lavora con entusiasmo a questi cento film. Quali di questi cento film potranno definirsi opere d'arte? Forse molti, forse nessuno. Le gioie saranno poche, le delusioni saranno, forse, molte. Ricominceranno daccapo con una ostinazione che ha del sublime. Il nostro, caro Calvino, è un orrendo mestiere che noi tutti, dal primo all'ultimo, adoriamo.

Vittorio De Sica: *Prefazione* a V. Calvino: *Guida al cinema*, Gruppo editoriale « Academia », Milano 1949, pp. 7-8.

Un problema di civiltà

Mi rifiuto di credere che gli esercenti italiani non abbiano capito che il problema non è soltanto di cassetta ma anche di civiltà. Mi rifiuto di credere che gli esercenti non capiscano che il cinema italiano può essere (le cifre dimostrano che anche oggi talvolta lo è) uno splendido affare. Si tratta di aumentare la produzione in modo che i quadri si perfezionino e potremmo aumentare la già altissima percentuale di film buoni; percentuale che oggi nessun paese, a cominciare dall'America che può contare sopra un dieci per cento soltanto, ha potuto sperare. I furbi hanno la vista corta. Gli esercenti non sono furbi e quindi vedranno che è anche nel loro interesse andare al di là delle cifre contingenti e guardare invece un futuro che sarà anche per loro di soddisfazione materiale e morale.

Vittorio De Sica: *In difesa del cinema italiano*, « Rinascita », VI, 3, marzo 1949.

Voglio recitare solo commedie italiane

Sono attore, sono e voglio essere soprattutto attore di prosa, davanti ad una ribalta e davanti al pubblico. Non ho pensato e desiderato essere altro, fin da quando ero ragazzo e facevo il liceo e l'università a Roma, e cantavo nei salotti degli amici le canzonette napoletane. Il mio primo pubblico, a diciassette anni, fu un pubblico di feriti in un ospedale militare, nel 1918. Andavo tutte le sere a teatro, finché riuscii a farmi scritturare, come generico, da Tatiana Pavlova per la sua prima compagnia [...].
Se ho avuto un maestro, o, meglio, se da giovane mi sono posto davanti ad un modello e ad un esempio questi è Luigi Almirante, un attore comico che ha recitato i « Sei personaggi in cerca d'autore », come nessun altro attore li ha mai recitati [...].
Bisogna tornare all'arte della recitazione, insegnare agli attori a parlare e a vivere nella verità. In un certo senso vorrei fare mie le parole di Stanislawskij che, dopo aver inventato tutto ciò che è sembrato poi essere il patrimonio di scoperte della regìa moderna, al termine delle sue memorie ha scritto di essersi convinto che tutta la sua esperienza di regìa si concludeva in una sola scoperta: che il teatro è un gruppo di attori, quattro attori, seduti su quattro sedie davanti al pubblico, contro un fondale qualunque, portati a dare, con la parola, la vita ai personaggi [...].
Voglio recitare, l'ho detto a chi mi offre di tornare alle scene, solo commedie italiane: credo che questo sia il mio dovere di attore italiano per la rinascita del teatro italiano. Voglio commedie italiane, che reciterò anche se la mia parte sarà piccolissima, purché gli attori che io avrò con me possano dare vita a « personaggi » autentici e non a creature fittizie nate da un mediocre mestiere teatrale. Con il cinema ho fatto recitare anche i sassi, i ragazzini, i barbari, le ragazze sconosciute, la gente della strada [...].
Per me una particina, se è necessario, e la gioia di stare fra le quinte e sentire recitare bene belle commedie italiane.

Orio Vergani: *Una favola di De Sica*, « L'Illustrazione Italiana », LXXVIII, 10, 12 marzo 1950, pp. 9-11.

Un fotogramma che non mi piace

Caro Alberto Mondadori, tu mi chiedi due righe sul film *Miracolo a Milano*. Sono le ore 17 del 7 ottobre e sono di pessimo umore. Ho visto in proiezione un fotogramma che non mi piace. Sono pieno di pessimismo. Finirei col parlare male del film, e i produttori che hanno speso molto denaro per farlo, mi rimprovererebbero sicuramente. Desidero quindi non esprimermi in proposito e lasciare agli amici e ai nemici di giudicare il mio film, fra due mesi. Tuo Vittorio De Sica.

Vittorio De Sica: *Sono pieno di pessimismo*, « Epoca », I, 1, 14 ottobre 1950, p. 44.

Un messaggio di bontà

Quando *Miracolo a Milano* apparirà al pubblico per la prima volta, sarà trascorso esattamente un anno dalla brumosa mattina in cui, in un prato della periferia di Milano, diedi l'avvio al primo giro di manovella. La preparazione del film aveva già chiesto un notevole periodo di tempo. Soprattutto la meticolosa ricerca dei tipi aveva messo a dura prova la mia pur notevole dose di pazienza. Dovetti percorrere per lungo e largo i quartieri più popolari di Milano, avvicinare i barboni più diffidenti e più strambi, sottoporli ad innumerevoli provini, e soprattutto acquistarmi la loro fiducia. In merito a questa fiducia debbo effettivamente riconoscere che riuscii pienamente nel mio intento e che mai turba più eterogenea, e più refrattaria a qualsiasi norma di convivenza sociale, si dimostrò invece tanto docile e tanto volenterosa nell'offrire la propria collaborazione alla mia non lieve fatica. Ed è proprio per la sincera collaborazione di questi barboni che io, senza peccare di eccessiva vanità, penso che il film sia riuscito. Ma, naturalmente, non sta a me dirlo. Il pubblico dovrà giudicarlo. E nell'imminenza di tale giudizio, che nella trepidante attesa ci avvicina un po' tutti, desidero rivolgere da queste colonne un affettuoso saluto a tutti coloro che collaborarono con me, a Zavattini autore del soggetto e della sceneggiatura, agli attori, ai barboni, tecnici, operatori, a tutti quanti parteciparono a questo lavoro, che, a prescindere dal risultato più o meno favorevole che potrà incontrare, vuol'essere un messaggio di bontà e di affetto, in un mondo che, purtroppo, di bontà e affetto vuol fare a ogni costo a meno.

Vittorio De Sica: *De Sica parlerà del suo « Miracolo »*, « Epoca », II, 18, 10 febbraio 1951, p. 46.

Nascono a mia insaputa

[Che cosa pensa del pubblico in generale?] Non saprei dare un giudizio preciso, tantomeno una definizione, di questa entità misteriosa che sconcerta con i suoi atteggiamenti incongruenti e imprevedibili. Della folla, mostro ignoto pur esso, forza collettiva dominata e mossa da istinti primordiali, inerte talora e talora scatenata come una forza della natura troppo a lungo compressa, storia e cronaca dicono che è capace di impulsi sublimi come di orribili abiezioni. Per me, considero il pubblico anch'esso « una folla », dominata da un complesso di passioni, pregiudizi, intolleranze, segrete simpatie, che ne influenzano e determinano l'atteggiamento; per quel che riguarda noi e la nostra opera, l'applauso o la disapprovazione. Solo così posso spiegare certe reazioni favorevoli verso determinati valori artistici e molte reazioni negative verso analoghi valori. Talvolta il pubblico fa giustizia, a suo modo, di film — e così di spettacoli in genere — in cui la volgarità si accoppia alla sciatteria e alla banalità; talaltra pare se ne compiaccia, quasi riconoscendosi in quelle brutture. Purtuttavia l'idea « pubblico » non incide in alcun modo nel mio lavoro. Non per disistima; giacché gli attribuisco intuizioni felicissime al pari di imperdonabili cecità; e nemmeno per timore. La spiega-

zione è un'altra: il procedimento, non voglio dire « creativo », ma almeno « formativo » dei personaggi che dànno vita ai miei film è così meravigliosamente naturale e spontaneo, ha inizio e si matura entro me stesso un po' a mia insaputa un po' mio malgrado, sino al giorno che me li trovo innanzi, questi personaggi, compiuti, definiti, ansiosi di vivere in autonomia la loro vicenda, che proprio non v'è speranza possano tener conto di suggerimenti o preoccupazioni d'ordine pratico: ciò che dirà il pubblico, di me e di loro, come accoglierà la loro storia e le immagini con le quali la racconto, e se ci sarà solidale, e se ci contrasterà entrambi.

[Crede che la maggioranza degli spettatori sia in grado di apprezzare i film intelligenti?] Lo credo, se penso che qualche film « intelligente » è stato apprezzato anche dalla maggioranza degli spettatori. Non lo credo più, se penso come sono stati accolti molti altri, ed erano autentiche opere d'arte, da *L'uomo di Aran* a *Breve incontro.* Si ritorna, insomma, alle contraddizioni inspiegabili di cui ho detto sopra. E rispondendo al primo quesito, forse ho dato implicita risposta anche ai successivi.

[Ha individuato una categoria di spettatori che preferisce i suoi film?] Sia dal pubblico delle prime visioni che da quello delle seconde e terze, cioè il pubblico a torto considerato « popolare », ho avuto egualmente molte soddisfazioni e taluna cocente delusione. Ciò mi fa pensare che sia arbitrario dividere il pubblico in categorie e che, comunque, ogni distinzione non sia legata tanto all'ordine di visione. Anche fattori ambientali, tradizioni diverse, diverso grado di cultura, maggiore o minore religiosità, partecipazione più o meno attiva alla vita politica, persino un più o meno spiccato senso dell'umorismo, preferenza o meno per l'ironia, una naturale disposizione al patetico, o al romantico, o al grottesco, tutto quel complesso di fattori, insomma, che caratterizzano i popoli e li differenziano, concorrono, caso per caso, a far reagire il pubblico di una città, o di una regione in modo anche autentico, dal pubblico di una città o regione magari contigua ed affine sotto altri aspetti. Vedete, ad esempio, il film comico, il film storico, il film d'ambiente: diversissime le reazioni del Nord e del Sud ogniqualvolta dichiarati ed evidenti ne appaiano i legami e i riferimenti con la storia, il teatro, il linguaggio, il costume locale.

[Tiene conto più del giudizio del pubblico o di quello della critica?] Ciò che ho detto all'inizio circa la mia indipendenza dal giudizio del pubblico vale anche per la critica; la quale, del resto, molte volte appare influenzata da fattori estranei, originando una diversità di giudizio davvero eccessiva, comunque deleteria e per l'autore del film e per chi si accinge ad esserne spettatore. Vorrei, in proposito, chiedere un favore a quella minoranza invero esigua, della critica che ha giudicato sfavorevolmente *Miracolo a Milano*: rivedere il film. Credo per certo che un secondo esame, più sereno e meditato, non vi ravviserebbe ancora il « tentativo sbagliato », l'« ibrido connubio » e le altre enormi e svariate colpe di cui da taluno è stato scritto con facile e generica prontezza, bensì, almeno, il « proposito consapevole » di « superare » la mia formula abituale sul piano della fantasia e della poesia. Con ciò rivendico tutta la responsabilità di un'opera che così è — nei suoi pregi e, perché no? nelle sue pecche — perché così io l'ho sentita, immaginata, voluta.

[Quale è il suo film che ha avuto maggior successo di pubblico, e quale lei ritiene il migliore artisticamente?] *Ladri di biciclette*, che ritengo artisticamente il migliore dei miei film, ha avuto in Italia e all'estero il maggior successo di pubblico, un successo che si è fatto via via più completo. Il che dimostrerebbe che lo spettatore, in definitiva, gradisce ed apprezza un'opera cinematografica pur se lontana dagli schemi correnti del film inteso prevalentemente come spettacolo. Anche *Miracolo a Milano* ha avuto buone accoglienze dal pubblico italiano. Quelle del pubblico internazionale del Festival di Cannes sono state davvero commoventi facendomi bene sperare per l'ulteriore cammino all'estero di questo mio film così discusso e frainteso, da taluno, e che mi è costata tanta, tanta fatica.

Guidarino Guidi-Luigi Malerba (a cura di): *Che cosa pensano del pubblico*, « Cinema », IV, 68, 15 agosto 1951, p. 71.

L'ha detto anche Pirandello

I giovani? E dove sono i giovani? Io non li vedo. Non riesco più a vederli. Hanno qualcosa di sfuggente, con quel loro passar via in vespa o in motoleggera; quel che vedo è il quadro dell'egoismo maschile che trascina via la ragazza aggrappata alla vespa, infreddolita e con le gambe rattrappite. Molta gente arriverà al suicidio per via del rumore, e non ci sarà più uno straniero che metta piede in Italia. Dunque: credo che la coppia di giovani in vespa sia il simbolo di tutto il disordine, il rumore, la sregolatezza e l'ottusità che oggi avvolgono l'amore, non più calmo, sensibile, meditato qual era nel periodo in cui avevo io la stessa età. Le donne sono le migliori, per la loro umiltà e dedizione. La povera fidanzatina aggrappata all'orribile motoscooter con le gambe rattrappite, che volete, mi commuove. Le donne si adattano. E basta questo a renderle migliori.

[Chi è che impone di volta in volta in modi di vivere e di amare, gli atteggiamenti, le preferenze, i gusti, l'uomo o la donna?]
Ma senza dubbio l'uomo, come disse Pirandello in « Come tu mi vuoi ». Quanto al tipo di donna ideale, credo che abbia ragione Schopenhauer. L'amore nasce per un dato tipo fisico perché colei che si ama è la madre del bambino che l'uomo vuole avere: o meglio che la natura vuole egli abbia. Se un uomo ama e sposa una donna orribile, ciò avviene perché quella è la madre del bambino che quell'uomo è destinato, da una forza superiore, ad avere.

[Sulle preferenze femminili a proposito di attori]
Fatti giovanili, di colleggio. In pratica poi, le donne accettano e amano l'uomo che le incontra e le conquista.

[Sui sistemi odierni per corteggiare le ragazze]
Riguardano solo il desiderio, non l'amore. Quando è veramente amore non esiste metodo di conquista. I modi nascono spontanei, e l'intesa avviene all'insaputa dello stesso innamorato.

Gianni Baldi e Roberto De Monticelli (a cura di): *Hanno paura dell'amore*, « Epoca », II, 46, 25 agosto 1951, pp. 56-59.

Questa domanda [« Perché la gioventù moderna è sempre scontenta di tutto? », rivoltagli da un lettore di « Epoca », nella rubrica « Italia domanda »], alla quale, sinceramente, non posso rispondere che in modo vago, ridesta in me un motivo di insoddisfazione, quasi un senso di colpa. Confesso, con tristezza, che io so poco dei giovani di oggi se per « giovani » intendiamo ancora quelli che si affacciano adesso alle soglie della vita e ai suoi problemi, i ventenni o giù di lì. L'opinione, l'immagine, che ho di essi è fuggevole e vaga; li vedo, per la maggior parte, passare in vespa, a velocità che mi sembra almeno eccessiva; li vedo, piova o nevichi, prendere d'assalto i tram domenicali per andare alla « partita »; li vedo anche dirigersi a frotte, parecchio rumorose direi, verso le Università donde giungono poi echi di frequenti pronunciamenti per questa o quella ragione. Poiché non appartengo ad alcuna associazione o ad alcun partito politico, e tantomeno ne frequento gli ambienti, non conosco di questi giovani quella « élite » più matura o intraprendente che si è immessa già in una qualsiasi forma di vita associativa o si dedica alla politica attiva. Mi dispiace di trovarmi di rado con i giovani: è forse retorica ripetere che a essi bisogna guardare come « alla speranza della patria », ma è un fatto che il domani è nelle loro mani, sono l'avvenire. E noi che siamo il passato, tutt'al più il presente, ci troviamo a volte come superati, dimenticati, inutili, quasi avessimo già dato quanto potevamo; per cui sarebbe l'ora che ci facessimo da parte. Un problema dei giovani c'è e penso sia di enorme importanza. Se è vero, lasciatemi dire: se fosse vero, che essi si interessano poco o nulla a quanto ha un valore o un significato; se fosse vero che rifuggono, sia aridità o scetticismo, da quanto è poesia, speranza, infatuazione magari, ma germe e stimolo per impegnarsi, per provarsi, per andare oltre; se tutto ciò fosse vero, vorrebbe dire che l'odierna è proprio un'epoca di decadenza, che essi vivono e noi viviamo in un'epoca disperata. Vorrei tanto poter rendermi conto di questo problema, chiarirlo in me e magari farne materia viva per un film. Ma oggi non saprei: sarebbe una visione pessimistica, incompleta, inadeguata, quindi ingiusta. Come fare se il mio passo, il nostro passo, è più lento, più guardingo (stanchezza o riflessione?) del loro? (Forse per questo mi è stato invece possibile rendere con *Umberto D.* il dramma della vecchiaia solitaria...). Dei giovani di oggi conosco, e bene, solo quelli che hanno la mia stessa passione per il cinematografo, e sono molti veramente, e l'hanno da quando erano ragazzini; sanno tutto, di questo nostro cinema, e vogliono per esso sempre più vaste affermazioni, più clamorose conquiste tecniche. Guardano al cinema come alla vera arte di oggi e di domani, l'arte del loro tempo. Forse tanto entusiasmo è eccessivo, non tutti i sogni si avvereranno, la loro passione chiede troppo a una forma di espressione vincolata, limitata da tanti e tanti fattori estranei all'arte. Ma in ogni caso è una passione che si risolve in interesse, che li induce a studi, a ricerche, a tentativi; mi pare costituiscano una speranza e non solo per il cinema.

Vittorio De Sica: *Perché la gioventù moderna è sempre scontenta di tutto?*, « Epoca » III, 74, 8 marzo 1952, p. 8.

Un film « duro », un film difficile

[Che cosa ha inteso dire col suo ultimo film *Umberto D.*?]
Non amo, di regola, fare dichiarazioni e anticipazioni sui miei film perché preferisco che il giudizio del pubblico, così come della critica, siano del tutto liberi e spassionati. Che il regista abbia inteso dire delle cose molto belle e molto importanti non ha, per me, alcun valore se ciò che in effetti è riuscito ad esprimere non risulta né bello né interessante. Di *Umberto D.* una cosa però non temo di ripetere: che lo considero io stesso un film « duro », un film difficile. Narrando la storia di un uomo, solo in mezzo alla indifferenza degli altri uomini, non ho voluto, non ho potuto fare concessioni né a me stesso né a coloro per i quali in definitiva questo, come ogni altro film, è destinato, al pubblico, cioè. Così io ho sentito vivere entro me il personaggio e il suo dramma. Così e non diversamente ho trasferito l'uno e l'altro sullo schermo. Mi auguro che il pubblico comprenda ed approvi, sia me che il mio triste eroe.

[Per lei *Umberto D.* che cosa rappresenta di fronte alla sua opera precedente?]
Direi che ogni film fa un po' storia a sé. Ad ogni modo, di fronte ai miei film precedenti, *Umberto D.* penso che costituisca un ritorno al mio genere più abituale. *Ladri di biciclette* per intenderci. *Miracolo a Milano*, si sa, fu una parentesi e un esperimento. Indipendentemente dal suo esito, allora, io avevo già vivo in me il personaggio e il dramma di *Umberto D.*; qualunque sia il risultato di questo, io sto già definendo i caratteri e la fisionomia generale del mio nuovo film, già annunciato con il titolo *Italia mia.*

[Come mai proprio a Bologna la prima di *Umberto D.*?]
Mi è piaciuto appoggiare l'iniziativa della Associazione Stampa Emiliana che organizza una rassegna del film per costituire un fondo a beneficio dei giornalisti disoccupati. Il fondo sarà intestato a Gherardo Gherardi, cioè colui che mi fu amico fraterno e collaboratore prezioso. Inoltre a Bologna ho sostenuto giovanissimo le mie prime battaglie di attore. Credo che per la sua nobile tradizione teatrale e letteraria, il pubblico di Bologna possa esprimere come pochi altri un giudizio sereno quanto severo e illuminato. Anzi: su esso non possono comunque influire quei legami o simpatie di lavoro che si riscontrano fatalmente in altre città ove si svolga in maggiore o minore misura la produzione cinematografica.

Vittorio De Sica: *Il parere di De Sica,* « Lo Studente d'Italia », 31 marzo 1952, [da una trasmissione del Secondo programma Rai, 16 gennaio 1952, ore 14,30].

In America non ci sono marciapiedi

Arrivai a New York il 13 marzo di quest'anno, verso le quattro del pomeriggio, in aereo. Manhattan era avvolta nella nebbia. La nebbia era

come una spuma grigia dalla quale sorgevano, appena appena distinte, le cime dei grattacieli. Una visione magica.
« A magic vision », — dissi più tardi ai giornalisti che mi intervistarono. « A magic vision », — ripetei centocinquanta volte in centocinquanta interviste. Dovetti abituarmi in fretta al modo di intervistare dei giornalisti americani. In Europa, i giornalisti esigono risposte dotte su problemi con la lettera maiuscola, ti vogliono erudito e artista; in America ti vogliono spiritoso e uomo. Ci tengono molto a sapere la tua opinione sulle cose che succedono a te e agli altri. Ma la definizione di New York « visione magica » ebbe successo. Così la ripetei centocinquanta volte.
Alla visione magica seguì il caos. Uno strano caos, quello di New York, al quale non tardai ad abituarmi. Un caos, se così posso dire, ordinato. E silenzioso. L'America è un paese silenzioso. Il silenzio dell'America è stupefacente: non vi ero assolutamente preparato, prima di andarvi ero convinto del contrario. Le automobili non fanno rumore, i motori non si sentono. Vanno tutti in macchina, le macchine passano su quattro file nei due sensi, ma non si sente nulla.
Forse è perché vanno tutti in macchina che ci sono pochi marciapiedi. Delle città che ho visto, i marciapiedi ci sono a New York, ci sono nella parte bassa di Los Angeles; a Chicago ci sono nella grande Michigan Avenue. Una volta che a Los Angeles volli uscire a piedi, dovetti rientrare arrampicandomi per i giardini, sembravo un ladro inseguito. Appena mi azzardavo a rientrare sulla strada cento automobili mi erano addosso.
La scarsità dei marciapiedi rende difficili gli incontri. Gli abitanti di una medesima strada potrebbero vivere anni senza incontrarsi. In Italia la vita si svolge per le vie. Per le vie ci incontriamo, conversiamo, trattiamo affari. Gli appuntamenti li diamo fuori di casa; la casa per noi ha un valore più simbolico che materiale: materialmente ci basta per mangiare e dormire al coperto. In America, se non si va a un ristorante, a un cinema o a un teatro, si sta a casa. E' per questo che si fanno « parties » in continuazione. Se ne fanno tanti che gli ospiti vengono prenotati a distanza di mesi. A un « party » io sono stato invitato un mese prima. Tutto si prenota: è raro che si possa « inventare » una serata all'ultimo momento. La gente sa esattamente quello che farà tra un mese.
Ma il pericolo di morte che le strade rappresentano è solo una delle cause che fanno fiorire i « parties ». Ci sono anche una seconda, una terza e una quarta causa. La seconda causa è la solitudine degli americani. La gente non conversa. In treno o in tram nessuno parla col suo vicino, amico od estraneo. Leggono tutti, leggono molto. (Ecco perché l'industria editoriale è così sviluppata, perché libri e giornali si stampano a milioni di copie.) Allora riunirsi diventa importante, vuol dire esistere con altri esseri umani. Ho visto, per esempio, gli impiegati negli uffici. I nostri impiegati dicono barzellette. Gli impiegati americani non le dicono mai. Lavorano sodo, senza un sorriso, senza una slabbratura. Quando entrano in ufficio il loro viso diventa duro, e così rimane fino alle 6 del pomeriggio, quando smettono e vanno a casa per il « dinner », il pasto della sera. Dato che non hanno marciapiedi, gli americani danno molta importanza anche al « dinner ». In casa o al ristorante, il « dinner »

è più importante che da noi, è un'altra possibilità di stare assieme e di parlare.
La terza causa è costituita dalle distanze. A Los Angeles, per andare da un punto all'altro della città occorrono ore di macchina. Se la gente vuole incontrarsi deve organizzarsi. Tutto è distante in America. (Una volta, per l'appunto a Los Angeles, mi dissero: « Domani andiamo a fare una gita al Grand Canyon ». « Andiamo », — risposi. Per arrivare al Grand Canyon — uno spettacolo meraviglioso di monti rossi, gialli, verdi, di gole paurose e di indiani silenziosissimi — mi pare di aver attraversato milioni di fiumi, di deserti, di montagne. Le strade erano interminabili, non se ne vedeva la fine. Se mi avessero detto che stavo facendo il giro del mondo senza tappe ci avrei creduto. Mentre attraversavamo un deserto, dopo tre ore vidi finalmente una casupola con un distributore di benzina. Non avevo bisogno della benzina, avevo bisogno di vedere in quel deserto un essere umano. Mi fermai. Chiamai. Nessuno si fece vivo. Entrai. C'era in cucina una donna che stirava. Quando mi vide chiamò il marito che si trovava al piano di sopra: « Pascà! ». Sì, erano napoletani...)
La quarta causa dei « parties » è, d'inverno, il freddo. Il freddo invernale in America è tanto intenso quanto è asfissiante il calore estivo: un calore mortale. Per fortuna c'è aria condizionata quasi da per tutto. E' un gran segreto, l'aria condizionata. Rende piacevoli le cose più spiacevoli, perdere al giuoco, per esempio.
Me ne accorsi a Las Vegas, un gruppo di costruzioni basse in mezzo al deserto, pieno di macchinette che ti spillano soldi e di case da giuoco che non chiudono mai. Le « roulettes » hanno due zeri e i Casinò son sempre in vincita. Alla « roulette » si perde sempre, a Las Vegas si perde due volte, ma piacevolmente, senza il desiderio di uscire, perché nelle sale c'è aria condizionata e fuori fa troppo caldo o troppo freddo.
Anche da un Casinò si può avere un concetto della vita americana. I « croupiers » europei sono composti, riservati, impersonali: compiono i loro movimenti e annunciano il giuoco meccanicamente, come se seguissero il rigido cerimoniale di un rito. I « croupiers » americani sono alla buona. Mentre si svolge il giuoco, parlano, discutono, mangiano, bevono, fumano come se fossero in casa tra parenti. Queste cose rendono l'America simpatica: questa semplicità del rapporto umano, questo rapporto umano alla buona che si nota in ogni campo.
Un altro esempio di spregiudicatezza e di libertà dai vincoli della forma e delle formule, l'ho avuto a Los Angeles, il sabato sera che andai a sentir cantare Judy Garland all'Auditorium, un teatro capace di quattro o cinquemila posti, gremito. Alla fine dello spettacolo mi recai nel camerino della Garland per salutarla e ringraziarla dei posti che mi aveva fatto avere. Notai con stupore che un inserviente stava mettendo nei bauli tutto l'armamentario dell'attrice, nonostante che lo spettacolo dovesse continuare ancora per molti giorni. « Come mai? » — chiesi. La Garland mi spiegò che l'indomani, domenica, in quel teatro ci sarebbe stata una predica e il suo camerino era stato destinato al prete. Una mescolanza di sacro e di profano inconcepibile per il nostro vecchio mondo. (Judy Garland è una donna simpaticissima. Tutte le donne americane sono in genere simpaticissime: carine, educate, affettuose e serie. Gli uomini le rispettano al massimo grado. Così spregiudicati nel modo di vivere, gli americani sono molto rispettosi del vincolo familiare. I

mariti possono essere sicuri che nessun uomo insidierà loro le mogli. L'adulterio è salvato dal divorzio.)
Naturalmente sono stato a Broadway. Ci sono stato subito, la prima sera. Broadway è una grande fiera di paese, un milione di fiere italiane, con milioni di lampadine. Ma la luce è da per tutto, le lampadine sono da per tutto, in numero enorme, favoloso. L'America è tutta una lampadina.
Sono stato nelle sale da ballo a tassametro. Con un dollaro ho comprato una striscia di tagliandi per dieci balli. Ho fatto un solo ballo, regalando alla « taxi-girl » il resto della striscia. Avrei voluto continuare in modo da poter parlare con altre « taxi-girls » per le quali ballare con il primo venuto è un mestiere come un altro. Ma rinunciai perché quello spettacolo mi rattristava.
Sono stato al famoso mattatoio di Chicago, dove ho visto i negri con tute bianche e caschi argentei lordi di sangue: una visione dantesca. Ho rivisto gli stessi negri la sera, vestiti a festa, nei loro locali: tutti con scarpe lucidissime e irreprensibili cappelli che sembravano appena tolti dalla vetrina. Erano cappelli di marca italiana. Ho idea che senza i negri d'America i nostri fabbricanti avrebbero dovuto chiudere i battenti.
Sono stato, infine, a Hollywood.
Hollywood è una grande fucina industriale, l'unico laggiù che mi abbia parlato del cinema con passione è stato Charlie Chaplin. Dagli altri — bravissimi, simpatici, amichevoli, dotati insomma delle qualità migliori — ho sempre sentito parlare del cinema come « business », affare. L'incontro con Charlot, a un « party » in casa di Charles K. Feldman (il produttore del mio film americano), è stato per me molto emozionante. C'incontrammo al termine della serata, fino allora avevo evitato Chaplin perché provavo un grande imbarazzo anche per la difficoltà di esprimermi fluidamente in inglese. Col tramite di un interprete, gli espressi la mia ammirazione per la sua opera. Chaplin mi dimostrò subito una grande simpatia e si mise a parlare del suo *Limelight* con l'entusiasmo di un ragazzo. Quando ci lasciammo, mi invitò ad andare nel suo stabilimento per vedere il film. Vi andai il giorno dopo.
Lo stabilimento di Chaplin a Hollywood è piccolo, di stile inglese. E' lo stabilimento di un « clown », col meraviglioso disordine di Charlot personaggio. Entrai senza incontrare nessuno e per qualche minuto girovagai da solo. Con stupore mi avvidi che di ciascun film di Chaplin era rimasto qualcosa: qui un tratto di strada parigina di *Monsieur Verdoux*, là uno spezzato di scena della *Febbre dell'oro*, oppure, alla rinfusa, il lampione del *Monello* e la macchina per mangiare di *Tempi moderni*. Un vero e proprio museo.
Chaplin uscì da uno sgabuzzino che era la sua camera di montaggio. Mi condusse nella sala di proiezione e mi mostrò l'ultima parte del film. Alla fine avevo le lagrime agli occhi. Ero commosso e Chaplin mi abbracciò e mi baciò. (Vidi *Limelight* completo tre mesi dopo alla prima di Los Angeles: la seconda parte si confermò magnifica ma purtroppo dovetti fare qualche riserva sulla prima parte.)
Sere dopo mi invitò a pranzo a casa sua. Conobbi la moglie Oona, figlia del commediografo O'Neill, e i quattro bambini. Mi si rivelò uno Chaplin insospettato: casalingo, affettuoso, ottimista. Si esibì in imitazio-

ni di Eleonora Duse e di Memo Benassi che aveva visto recitare quando si recarono negli Stati Uniti. Terminammo la serata in giardino, da soli. Io gli parlai di *Umberto D.* e lui mi parlò di *Limelight*. Più che a me, raccontava di nuovo *Limelight* a se stesso, ne recitava le battute come a saggiarne la validità.

Chaplin vide *Umberto D.* una decina di giorni dopo la presentazione di *Limelight*. Quando si riaccesero le luci, mi abbracciò. Per una ventina di minuti continuò a parlarmi del mio film. Il dramma della solitudine della vecchiaia lo aveva profondamente colpito e commosso. Il giorno seguente, a una riunione di produttori, affermò: « Produttori e commercianti del cinema non capiranno mai *Umberto D.*, e tuttavia questo è un film che Hollywood copierà ».

Questa è la storia dei miei incontri con Charlie Chaplin, uno dei motivi per i quali sono contento di essere andato in America. All'America ero legato sentimentalmente dal fatto che, dopo aver visto *Ladri di biciclette,* molti americani mi mandarono lettere con dentro biglietti da uno o due dollari perché li consegnassi a Maggiorani e al bambino. Era una prova di grande capacità di sentimento e di umana comprensione. In sei mesi di permanenza, l'America mi ha confermato questa sensazione. E' stato un viaggio che mi ha fatto bene dal punto di vista umano e artistico, ne ho tratto ancora una volta la conferma che al di sopra delle differenze di lingua, di religione, di razza e di clima esiste l'unità umana dell'uomo. Tuttavia, molte volte ho provato una grande nostalgia per l'Italia. Un giorno mi trovavo affacciato alla mia finestra del « Drake Hotel » di Chicago. Pioveva. Vedevo il Lago Michigan in tempesta, le strade lucide di pioggia e, intorno a me, dovunque, la geometrica rigidezza dei fabbricati. All'improvviso pensai a Perugia e ad Assisi; alle loro stradine, alle loro casette, al loro armonioso squilibrio di forme e di linee; pensai che, per fortuna, esistono al mondo anche luoghi come Perugia e Assisi.

Vittorio De Sica: *L'America è tutta una lampadina,* « Epoca », Milano, III, 111, 22 novembre 1952, pp. 54-56.

Una battuta d'arresto

Dopo *Umberto D.* che rappresenta, a mio parere, il massimo che si potesse osare dal punto di vista commerciale, o, per meglio dire, contro e malgrado le così dette « esigenze di mercato », *Stazione Termini* segna indubbiamente una battuta d'arresto: in quanto esso vuole essere un film d'arte realizzato con intenti commerciali. Avrei evidentemente preferito mantenermi nella linea seguita coi miei precedenti film e portare, a esempio, sullo schermo « La steppa » di Cecov, ma non è possibile pretendere di trovare a ogni passo un produttore che abbia il coraggio che ebbe a suo tempo Rizzoli quando rese possibile la realizzazione di *Umberto D.* Naturalmente, accettando di girare *Stazione Termini*, non ho abdicato alle mie convinzioni, né ho rinunciato a valermi delle esperienze della scuola realistica: il fatto che il soggetto sia di Zavattini (esso è stato attenuato solo in parte per le esigenze della censura ame-

ricana), e che la storia sia ambientata nella principale stazione di Roma, dove passano e sostano ogni giorno migliaia di tipi umani, assicurano in partenza a questo film una impronta realistica. Come era logico aspettarsi, le riprese effettuate in un ambiente « vero », la nostra tecnica particolare e i nostri particolari sistemi di lavorazione, hanno richiesto inizialmente da parte degli attori americani, abituati a lavorare in ambienti ricostruiti senza il contatto diretto col mondo reale e secondo un ritmo di lavorazione diverso dal nostro, uno sforzo di adattamento non indifferente. Per quanto mi riguarda personalmente, posso dire che dirigere ottimi e sperimentati attori come Jennifer Jones, Montgomery Clift, Cervi, Stoppa, ecc. è stato per me una specie di riposo dopo lo sforzo a cui dovevo sottopormi nei precedenti film per plasmare e dirigere attori presi direttamente dalla vita. D'altra parte l'affiatamento fra gli attori americani e quelli italiani non ha presentato nessuna difficoltà ed è stato rapidissimo per non dire immediato. L'unica difficoltà — e insieme forse la più importante esperienza — è stata quella di far recitare gli attori in una lingua che non era la mia. Ma l'ho superata più facilmente di quanto credessi. Infatti quando non riuscivo ad ottenere l'impostazione desiderata di una battuta inglese, la ripetevo in italiano e gli attori americani — ascoltandomi — trovavano immediatamente il tono corrispondente nella loro lingua. E' un procedimento che potrebbe sembrare arbitrario in quanto si affida più all'intuizione che a un calcolo o a un'analisi esatta delle equivalenze o meno di determinate intonazioni e sfumature in due lingue diverse, ma è invece estremamente logico quando si tenga presente che, in cinema, come del resto in teatro e in letteratura, ogni personaggio artisticamente vivo è, per ciò stesso, universale: qualunque sia la sua lingua e il suo modo di esprimersi.
Quanto ai miei progetti americani non posso ancora dire nulla di preciso. Mi trovavo, come è noto, negli Stati Uniti per la preparazione di *Miracolo sotto la pioggia*, quando Selznick mi propose di realizzare *Stazione Termini*. La preparazione del mio primo film da dirigere sul suolo americano è rimasta così interrotta. Resta però il fatto che, durante il mio soggiorno negli Stati Uniti, ho avuto modo di rendermi conto sia della diversità dei metodi di lavorazione a cui ho già accennato, sia della diversa duttilità, della minore capacità di adattamento e facoltà di improvvisazione delle maestranze e dei tecnici americani nei confronti dei nostri. Fatti tutti di estrema importanza per un regista italiano che intenda restar fedele a un determinato stile espressivo, collegato, a sua volta, a un determinato metodo di lavoro.
Perciò, come premessa e condizione per realizzare *Miracolo sotto la pioggia*, ho chiesto di potermi valere della collaborazione di un certo numero di operai e tecnici italiani o, perlomeno, oriundi italiani e, infine, di un'attrice americana come Julie Harris che ritengo la più adatta a interpretare il film. Poiché non so se e in quale misura saranno accolte le mie richieste soprattutto a causa delle difficoltà che presenta negli Stati Uniti la questione sindacale, non so nemmeno se e quando dirigerò il progettato *Miracolo sotto la pioggia.*

Vittorio De Sica: *Mi sono fermato alla Stazione Termini,* « Cinema Nuovo », II, 3, 15 gennaio 1953, p. 47.

Il più vicino

[Quale film, fra tutti quelli realizzati dalla nascita del cinema ad oggi, avreste preferito dirigere? E perché?]
Il *Don Chisciotte* di Pabst, perché è più vicino a quell'umorismo verso il quale tendo, per il denso buon gusto, per la sua vivacità: tutto in quel film è armonioso e brillante. Non so naturalmente se lo avrei diretto altrettanto bene come ha fatto Pabst.

Anonimo: *Sogni proibiti dei registi*, « Cinema », VI, 103, 15 febbraio 1953, p. 70.

Perché avremmo dovuto separarci?

Caro Zavattini, mi devi scusare presso gli amici del Circolo Romano del Cinema se non partecipo ai vostri dibattiti a cui mi invitate con tanta affettuosa insistenza. Non si tratta di cattiva volontà, lo sai, ma prima di tutto del fatto che io non sono un teorico e ho pertanto quasi paura delle discussioni teoriche, pur riconoscendone la radicale importanza, e poi perché mi è mancato e mi manca il tempo a causa del nostro meraviglioso mestiere che non concede vacanze. Seguo però come posso l'attività culturale del Circolo attraverso le notizie di qualche collega o attraverso i vostri bollettini e penso che anche l'attività del nostro Circolo sia uno dei buoni segni della vita concreta del nostro cinema, del cinema italiano che qualcuno vorrebbe finito proprio nel momento in cui dà validissime prove di esistere, sia con i suoi tentativi, sia con le sue insoddisfazioni e perfino con i suoi errori. Non siamo naturalmente tutti dello stesso parere circa i modi di sviluppo del cinema italiano; sullo stesso neorealismo, infatti, non tutti abbiamo le stesse idee e gli stessi sentimenti, ma è certo che ci accomuna la stessa volontà di allargare, di approfondire quegli argomenti che la vita del nostro popolo ci offre, e che anche la sua letteratura ci offre, essendo la letteratura l'espressione esemplare di un popolo.
Insomma, vedi che io sono tutt'altro che pessimista e voglio riconoscere che, pur ponendo la struttura capitalistica del cinema delle restrizioni all'estro degli artisti, si riesce ugualmente ogni anno a portare in porto una decina di film concepiti secondo ambizioni non volgari e che contengono dei chiari valori che possiamo almeno chiamare indicativi (e potrei fare a meno di dirlo a te che sei un continuo « sobillatore » di nuove voci). S'intende che i dieci film devono al più presto diventare venti e poi trenta e poi quaranta, e perciò bisogna che gli organi competenti facilitino le condizioni di sviluppo del nostro cinema assicurandogli la condizione base, che siamo tutti d'accordo di individuare soprattutto nella libertà.
Anche in questo senso la stampa può continuare a fare molto se si muove lontano dal piano della faziosità e dei fatti personali. La stampa è in grado più di tutti noi, specialmente per la sua quotidianità, di illuminare il pubblico sulla nostra fatica, di preparare il pubblico a quella rivoluzione che sta maturando da quando il cinema ha preso coscienza

che i suoi confini non sono soltanto quelli dello spettacolo o, se si vuol dire altrimenti, che lo spettacolo ha dei compiti sempre più precisi nella formazione della nostra società. Questi pensieri mi venivano ieri mentre avevo l'occasione di risfogliare le critiche su *Stazione Termini* e notavo che una parte, per fortuna non grandissima, di queste critiche ha fatto di *Stazione Termini* un nuovo pretesto per affermare che noi due dobbiamo separarci e troncare assolutamente la nostra più che decennale collaborazione. Ebbene, il caso è significativo, anche se modesto, nei confronti del problema generale cui accennavo sopra, per come, talvolta, le passioni private o politiche deviano la funzione della stampa. Noi, tu ed io, abbiamo sempre aspettato dalla stampa giudizi severi, e abbiamo sempre letto questi giudizi con profonda attenzione e facciamo tesoro di questi giudizi; ma, ci ha sempre stupito e addolorato ogni giudizio, che, anziché da un esame etico ed estetico dei film nascesse da umori o amicizia o inimicizia o peggio.
Quale minimo fondamento, per esempio, può avere questa accanita volontà di separarci? Forse la nostra collaborazione così naturale, così stretta, ha dato cattivi frutti per il cinema italiano? Ho trovato del livore addirittura in questa insistenza, della cattiveria, poiché si è cercato con molti mezzi di metterci l'uno contro l'altro, e quasi quasi ci riuscivano. Cominciarono con *Miracolo a Milano* e hanno raggiunto il diapason con *Stazione Termini*. Nessuno di costoro ci incoraggiava certo al tempo de *I bambini ci guardano*, della *Porta del cielo*, dove già erano chiari i motivi che ci accomunavano e dove già avevamo dato prova di un'intesa che non poteva essere più completa. Nessuno ci incoraggiava, lasciamelo ripetere, eravamo davvero soli con la fede che l'uono aveva nell'altro, e così poté nascere *Ladri di biciclette*. Vidi nascere il copione di *Ladri di biciclette* dal tuo talento cocciuto, e fu una nascita davvero impopolare, possiamo dirlo, e io sentivo invece che quello era il mio vero mondo e che avrei saputo esprimerlo come se lo avessi vissuto sin dall'infanzia. Ricordi che qualcuno ci diceva leggendo il copione: « Questo non è cinema »? Nessuno di costoro amava il tuo cavallo bianco di *Sciuscià* e non volevano che il racconto finisse così tragicamente e nemmeno volevano che il furto di una povera bicicletta creasse tanto dolore e che gli altri tuoi personaggi, Totò il buono o il vecchio Umberto, disturbassero il quieto vivere di una collettività che aveva già dimenticato la guerra. Ma io non ho avuto dubbi e credo che due fratelli non avrebbero potuto durante gli anni della guerra e del dopoguerra essere più di noi due uniti e tesi allo stesso scopo. Sapevamo quello che volevamo. Quando cominciavano per me le lunghe fatiche della regìa e dovevamo stare separati dei mesi, tornando per riprendere il nostro discorso ti ritrovavo sempre pronto e pieno di quella umana fantasia, di quell'entusiasmo illuminato, di quella coerenza morale che non ti vengono mai meno. Perché allora avremmo dovuto separarci?
Oggi risfogliando quei ritagli dei giornali mi sembra di avere per la prima volta in un modo tanto preciso il sentimento della grave ingiustizia che è stata fatta a te e quindi anche a me in questi anni presentando i tuoi testi in contrasto con la mia opera o togliendotene perfino la paternità, allo scopo di mettere disarmonia dove c'era armonia.
Mi accorgo che una lettera che doveva essere di poche righe è diventata lunga, è diventato uno sfogo in questo pomeriggio domenicale. Non me ne dolgo perché mi ha dato l'occasione di dire ancora una volta pubbli-

camente quali indistruttibili legami di stima e di affetto ci leghino, e di dirlo alla vigilia di una nostra nuova collaborazione che non sarà, lo spero con tutto il cuore, l'ultima.

Cesare Zavattini: *Diario,* « Cinema Nuovo », II, 16, I agosto 1953, p. 70.

Una grande perdita

Mi riservo di parlare più lungamente di Aldo e della grande perdita che egli rappresenta per me. Mi limito ora a dichiarare, data l'urgenza della vostra richiesta, che la collaborazione del mio caro Aldo era più che collaborazione, era sofferenza comune, era partecipazione viva e gioiosa alla composizione del film, era amico e collega.
Io devo a Aldo, il coraggio di certe sequenze tecnicamente difficili, la partecipazione affettuosa nei miei momenti di debolezza o di stanchezza era indispensabile alla buona riuscita dell'opera cinematografica per il suo animo nobile e gentile, per il tono di grande serietà che lui imponeva a tutta la « troupe », per la sua capacità misteriosa di indovinare il clima fotografico di ciascun film, di ogni vicenda.
Quanto diverse sono le sue interpretazioni cinematografiche di *Miracolo a Milano* e *Umberto D.* e *Stazione Termini.* Io devo a lui una parte notevole dei successi che questi film hanno ottenuto nel mondo e ritengo che egli con la sua morte lasci un gran vuoto nella mia vita di artista e di uomo. E il cinema italiano ha perduto un forte, laborioso, grande collaboratore che le cinematografie straniere incominciavano già a invidiarci.

Vittorio De Sica: *Gli debbo il Miracolo a Milano,* « Cinema Nuovo », II, 25, 15 dicembre 1953, p. 375.

Napoli non muterà mai

Napoli è così sentita da Marotta e da me che ritengo nel film risulterà per quella che è, che è sempre stata; uno dei misteri di Napoli infatti sta in questa sua immutabilità rispetto ai secoli per cui la gente di Napoli con i suoi costumi, le sue abitudini, la sua filosofia non muterà mai. Io spero che il film abbia rispettato lo spirito del libro di Marotta; e del resto Marotta stesso, che ha collaborato alla sceneggiatura con Zavattini e con me, è stato il più accanito difensore dei suoi racconti. La mescolanza degli attori professionisti con quelli presi dalla strada è stata da me provata già una volta con *Miracolo a Milano* dove Stoppa, Bragaglia e gli altri non sfiguravano insieme ai « barboni ». Ritengo quindi che il risultato sia stato abbastanza positivo tanto da meritare una seconda prova. Il film a mio parere non si distacca dalla realtà,

ma anzi trae vita e forza dalla realtà stessa, in trasfigurazioni di carattere poetico e morale. Pertanto sono positivamente convinto che la materia del libro si adatti particolarmente alla mia sensibilità proprio per il contenuto morale e poetico del libro stesso. Il film vuole essere il ritratto di una città, della gente di questa città, tanto che si potrebbe intitolare semplicemente *Napoletani*. Difatti, sullo sfondo panoramico di Napoli, il mio film avrà in primo piano la gente della città per cui in sostanza cercherò di ritrarre Napoli in sintesi e i napoletani in modo analitico.

Vittorio De Sica: *Carnet di Napoli con oro e senza*, « Cinema Nuovo », III, 32, I aprile 1954, p. 176.

La realtà di chi soffre

Quello degli « stracci all'estero » è uno slogan che hanno inventato gli avversari del cinema neorealistico, come noi inventammo, a suo tempo, lo slogan dei « telefoni bianchi » per quei film salottieri, mondani, stupidi, che si facevano prima del cinema neorealistico. Certo, si può fare dell'arte anche senza stracci: ma bisogna fare dell'arte. Il nostro cinema neorealistico non è solo descrizione di una realtà, ma anche poesia. Si può fare della poesia anche trattando di ambienti non miseri; ma l'artista, nel cinema come nella letteratura, è più frequentemente colpito dalla realtà di chi soffre. Abbiamo l'orgoglio di aver dato all'Italia un cinema che ha rivoluzionato il mondo cinematografico e che gli altri copiano. Abbiamo avuto il coraggio di dire alcune verità non per spirito distruggitore né pessimistico ma con una speranza di rinnovamento e di ricostruzione. Il cinema neorealistico è un punto di partenza e non di arrivo, ha ancora del cammino da fare e ancora da dire la sua parola. Parlerà anche delle bellezze d'Italia, della ricostruzione avvenuta, dei valori morali del nostro Paese.

Vittorio De Sica: *I vostri film dicono la verità, tutta la verità sull'Italia?*, « Epoca », V, 195, 27 giugno 1954, p. 7.

Nella basilica di San Paolo

Quando arrivarono gli americani a Roma mi trovavo nella basilica di San Paolo a girare il film *La porta del cielo*. E' di lì che vorrei cominciare questa storia; perché mi piacerebbe che non fosse la storia di Vittorio De Sica, ma piuttosto la storia dei dieci anni più belli della vita di De Sica. Penso che siano stati anche gli anni più belli del cinema italiano e questa mi pare un'altra buona ragione per cominciare di lì. C'è poi il fatto che quel film mi salvò la vita. Difatti era il tempo dell'occupazione tedesca di Roma, del cinema italiano non restava più niente, i più si tenevano nascosti, tappati in casa, altri venivano trasferiti al nord,

a Venezia o a Praga. Un giorno mi manda a chiamare Mezzasoma, al Ministero a via Veneto. Ci vado piuttosto spaventato, perché so che cosa mi chiederà. E infatti si tratta di andare a dirigere la cinematografia repubblicana a Venezia. Gli dico: « Non posso, sto facendo un film per il Vaticano ». Povero Mezzasoma, fu un gentiluomo. Gli sarebbe stato facile dimostrare che la scusa non era buona, ma non volle farlo. Qualche settimana dopo il pericolo si ripresenta, e stavolta me la vedo brutta davvero, perché mi sento convocare all'albergo Ambasciatori da un sottosegretario tedesco mandato da Goebbels. La solita risposta: « Faccio un film per il Vaticano ». « Ah! » dice lui, con molto rispetto; e basta.

Quando avvenivano queste cose avevo poco più di quarant'anni. Ciò che era avvenuto nella mia vita precedente può essere detto alla svelta. Sono nato a Sora il 7 luglio 1901. Dunque sono ciociaro, anzi cafone. Ma mio padre e mia madre, che si chiamavano Umberto De Sica e Teresa Manfredi, erano napoletani. E napoletanissima tutta la famiglia, l'intero albero genealogico. Mio padre era impiegato nella Banca d'Italia; poi lavorò nelle assicurazioni, fece anche il giornalista; e il risultato di tutto fu una povertà sostenuta per anni e anni con una strabiliante dignità. Nessun pernicioso precedente teatrale in famiglia; mio padre mi parlava soltanto di uno zio leggendario, della cui reale esistenza io bambino non fui mai convinto, il quale dava recite in casa (immagino che cantasse canzonette napoletane) e perdette una eredità per non aver voluto troncare una recita e correre al letto di morte di un parente danaroso. Comunque il teatro (anzi si diceva « l'arte ») era un regno misterioso e affascinante di cui si favoleggiava in casa e non so nemmeno per quale concreto motivo. Io ero l'unico della famiglia che fosse assolutamente refrattario a quei sogni; sicché quando, a dodici anni, mi trovai spinto da mio padre a recitare in un film, la faccenda non mi piacque proprio. Era capitato che un amico di famiglia, un certo Bencivenga, allora celebre regista di Francesca Bertini, stesse girando il film *L'affaire Clemenceau* con la Bertini e Gustavo Serena. Io feci Clemenceau bambino. Guadagnai 70 o 100 lire, apprezzai molto questo aspetto pratico della cosa (servirono a pagare le tasse scolastiche presenti e future), tornai a scuola e non ci pensai più. Io sono conservatore. Allora volevo diventare ragioniere e al teatro nemmeno ci pensavo. Molti anni dopo ero attore di teatro ed ero decisissimo a non abbandonare mai il palcoscenico per il cinema. Adesso faccio del cinema e sono altrettanto deciso a farlo ad aeternum...

La faccenda dell'« arte » ritornò a galla durante la guerra, quando mi misi a fare il giro degli ospedali militari di Napoli con una « troupe » di dilettanti che davano spettacolo ai feriti. La mia parte erano le canzonette napoletane; ma più che cantarle, le recitavo. Avevo 13 o 14 anni. Secondo mio padre ero molto bravo, avevo delle espressioni drammatiche, ero insomma una specie di « fine dicitore ». Poi la guerra finì. Intanto ci eravamo trasferiti a Roma, mi diplomai in ragioneria e mi iscrissi all'Università, nella facoltà di Scienze politiche e commerciali.

Perdurava in famiglia quella tragica e aristocratica povertà. E un giorno, finalmente, ciò che doveva accadere accadde. Incontro per strada un amico, Gino Sabatini. « Che fai? », dice. E io: « Sai, sono ragioniere », con un certo sussiego. E aggiungo: « Bisogna che cerchi un impiego per aiutare papà ». Lui dice che ha già un lavoro: teatro. Teatro? Già,

fa il generico nella Compagnia della Pavlova. Quanto pagano? Ventotto lire al giorno. E stanno appunto cercando un altro generico. Ricordo che era una domenica. Papà mi dice: « Ma certo! Hai disposizione, vai a presentarti alla Pavlova ». Debuttai come cameriere nella commedia « Sogno d'amore ».
Era il 1923; e il resto è noto. Restai un anno con la Pavlova, due anni con Italia Almirante, poi ci fu la grande avventura di « Za Bum », metà rivista e metà commedia, di Mario Mattoli. Nel 1928 il primo film: *La compagnia dei matti*; nel 1931 il secondo: *La vecchia signora*. Qui mi ci volle il regista, Amleto Palermi. Il produttore, Stefano Pittaluga, non ne voleva sapere: « Con quel naso, figuriamoci se De Sica può fare del cinema! ». Ma Palermi era fissato, riuscì a farmi fare nello stesso anno *La segretaria di tutti*. Fu un grande successo; e un grande dispetto a Pittaluga. Al quale poi toccò l'ultimo oltraggio: Mario Camerini cercava il protagonista de *Gli uomini, che mascalzoni!* e chiese me. Dal 1931 al 1940 interpretai 23 film e una quantità inverosimile di commedie sul palcoscenico. Poi, la svolta decisiva: il primo film mio: *Rose scarlatte*. La gente domanda sempre in che modo e perché un attore passa alla regìa. Ma è difficile rispondere, perché il processo è lento e abbastanza naturale. Penso però che ci sia sempre una spinta esterna, un piccolo urto, qualcosa che ti capita e ti fa decidere. Nel caso mio la spinta venne dalla vanità ferita. Avevo interpretato *Manon Lescaut* di Gallone e non ero piaciuto ai critici. Mi bruciava; tanto più che essi avevano ragione. Ma non era tutta colpa mia. Gli stessi difetti di recitazione che mi rimproveravano, li avevo previsti durante le riprese e ne avevo parlato a Gallone, senza alcun risultato. Mi dissi: tanto vale fare da soli, prendersi la responsabilità totale del proprio lavoro. Beninteso c'era una ragione più profonda: l'obiettivo mi interessava ogni giorno di più. Dire oggi che fin da quel momento io pensassi al realismo, sarebbe forse presunzione; ma è verità che io avevo già intuito la possibilità di portare la macchina da presa fuori dagli stabilimenti, all'aria aperta, dovunque fosse la vita vera degli uomini. D'altronde il mio incontro con Zavattini era già avvenuto: precisamente nel 1935, a Verona, durante le riprese del film *Darò un milione*; e fin dal 1939 avevo acquistato un suo soggetto: « Diamo a tutti un cavallo a dondolo », che purtroppo non è stato realizzato mai. Avevamo capito subito che le nostre idee camminavano insieme. Ci ritrovammo nel 1942, per fare *I bambini ci guardano*.
Io avevo realizzato nel frattempo delle commedie — *Maddalena zero in condotta, Teresa Venerdì, Un garibaldino al convento*. Avevano avuto successo. Avevo pensato: adesso ho il credito sufficiente per fare un film serio. So benissimo, e lo sapevo anche allora, che *I bambini ci guardano* era un compromesso fra la vecchia e la nuova formula. Fu comunque, per Zavattini e per me, una esperienza decisiva. Dopo la quale restammo un anno senza far niente. L'Italia si andava disfacendo nella sconfitta militare.
Un giorno mi chiama Salvo D'Angelo, il produttore che più tardi concluderà una carriera clamorosa con il clamoroso fallimento dell'« Universalia ». Mi dice che c'è da fare un film religioso, la storia di un gruppo di malati in viaggio a Loreto per chiedere il miracolo. Nasce così *La porta del cielo*.
Fu una strana avventura. Tanto per cominciare, su un punto non c'erano

dubbi: il film non doveva finire mai, finché i tedeschi fossero rimasti a Roma. Se ci restavano ancora un anno, la lavorazione sarebbe durata un anno; se dieci, dieci anni. Come ho già detto, era la salvezza per me e per gli attori: Ninchi e Girotti, la Mercader e la Berti, e tutti gli altri. Il problema addirittura era di metterci dentro più gente possibile: a un certo momento la Basilica di San Paolo fu una fortezza assediata con dentro tremila rifugiati. E rifugio fu per noi in tutti i sensi. Per esempio un giorno caddero bombe tutt'intorno alla chiesa e noi dentro fummo tutti illesi. Disgraziatamente il comportamento della « troupe » non fu l'espressione migliore della gratitudine. E fu una faccenda dolorosa per me. La Basilica infatti (entro la quale avevo ricostruito il tempo di Loreto) ci era stata concessa a patto che nessuno portasse offesa al luogo. Mi ero personalmente impegnato col Vescovo. Ma erano tremila persone: addirittura il bivacco di un esercito di lanzichenecchi. Ne fecero di tutti i colori: nei confessionali, dietro le tende, dappertutto. Cose orribili. Sicché quando tutto fu finito, e andai a ringraziare il Vescovo, gli tesi la mano e lui non l'accettò. Ero veramente addolorato. E più tardi accadde qualcosa che mi procurò un diverso dispiacere: il film sparì dalla circolazione. Certo non era precisamente ortodosso, il miracolo invocato dai malati non avveniva, subentrava in loro la rassegnazione, questo era per me il vero miracolo; perciò forse lo stesso « Centro Cattolico Cinematografico » che l'aveva commissionato, rimanendone scontento, si adoperò per toglierlo di mezzo. Fatto sta comunque che il film non circolò, non lo vide nessuno, e ora ch'io sappia ne esiste solo una copia presso la cineteca di Parigi. Io stesso non l'ho più visto, e me ne dispiace. Penso che, nonostante tutto, fosse un buon film.

Gli americani entrarono in Roma il 5 giugno '44. Cominciavano i dieci anni della prodigiosa avventura del cinema italiano, alla quale volevo limitare questo racconto (e mi accorgo di non aver mantenuto fede all'impegno). Immediatamente lasciammo la basilica di San Paolo (gli operai ci misero tre giorni per pulirla), ci trasferimmo nei teatri di « Safa-Palatino » e una settimana dopo *La porta del cielo* era finito. Non c'era più ragione di tenerlo in vita. Seguirono giorni tumultuosi. Di fare del cinema, neanche parlarne: non c'erano teatri, né macchine, né pellicole. E nemmeno ci si incontrava. Ognuno viveva per conto suo, pensava e sperava per conto suo. E, tuttavia il cinema neorealista stava nascendo come un vasto movimento collettivo, di tutti.

Non è che un giorno ci siamo seduti a un tavolino di via Veneto, Rossellini, Visconti, io e gli altri, e ci siamo detti: adesso facciamo il neorealismo. Addirittura ci si conosceva appena. Un giorno mi dissero che Rossellini aveva ricominciato a lavorare: « Un film su un prete », dissero, e basta. Un altro giorno vidi lui e Amidei seduti sul gradino d'ingresso di un palazzo di via Bissolati. « Che fate? », domandai. Si strinsero nelle spalle: « Cerchiamo soldi. Non abbiamo soldi per tirare avanti il film... ». « Che film? ». « La storia di un prete. Sai, don Morosini, quello che i tedeschi hanno fucilato... ».

Io facevo invece il giornalista. Mi avevano offerto di far parte del consiglio direttivo di una rivista cinematografica, che ebbe vita molto breve, quattro o cinque numeri, ma già al terzo me n'ero andato, perché il giornale faceva della politica e in modo piuttosto violento, chiedendo la fucilazione di questo o di quello (Luisella Beghi ha sempre creduto che io fossi responsabile o corresponsabile degli attacchi a lei). Altro

che fucilare, dissi, qui bisogna fare del cinema. Comunque, per il primo numero della rivista mi era stato chiesto di scrivere un articolo per una nuova rubrica intitolata: « Quali film vorreste girare? ». Io sapevo molto bene quale film mi sarebbe piaciuto girare e scrissi la prima idea di *Sciuscià*, corredando il lavoro con le immagini di un fotografo.
Erano i giorni che sapete e ne avevo già visto abbastanza per sentirmi profondamente turbato, sconvolto; le donne che andavano in camionetta con i soldati, gli uomini e i ragazzini che si buttavano in terra per afferrare le sigarette o le caramelle. Agli adulti pensavo meno che ai bambini; e pensavo « adesso sì che i bambini ci guardano! ». Erano loro a darmi il senso, la misura della distruzione morale del Paese: gli sciuscià.
Ne conobbi due: Scimmietta e Cappellone. Scimmietta dormiva in un ascensore di via Lombardia, ma aveva una nonna cui voleva molto bene; fu questo calore familiare a salvarlo. Cappellone invece era figlio di nessuno, totalmente solo nel mondo con la sua grossa testa deforme di rachitico; più tardi rubò, finì in carcere. Allora erano due ragazzetti di dodici o tredici anni e componevano una sorta di bizzarra associazione. Lavoravano in via Veneto (Scimmietta con una mantellina addosso e nudo sotto, tranne un paio di calzoncini laceri), pulivano le scarpe in fretta e furia e poi, racimolate tre o quattrocento lire, correvano su a Villa Borghese, ad affittare un cavallo. Più tardi, nella stesura del soggetto, Zavattini portò il personaggio del cavallo a una compiutezza poetica; ma nel fondo restavano le reali, stravaganti cavalcate di Scimmietta e Cappellone. Peccato che né l'uno né l'altro, sicuramente, abbiano visto il film. Andavano a vedere i cavalli, il calcio, non certo il cinema. Cappellone, peraltro, come ho detto, finì in prigione prima che il film uscisse; e Scimmietta un giorno venne a chiedermi dei soldi per andare sulle montagne abruzzesi a fare il pastore. Non rividi mai più né l'uno né l'altro.
Le fotografie di Cappellone e Scimmietta apparvero dunque nel primo numero di quella rivista. Sei mesi dopo, al principio del '46, Tamburella, direttore dell'« Alfa Film », mi disse che voleva fare un film sugli sciuscià e mi dette un soggetto orribile. Invitai Zavattini a pensare a un soggetto da contrapporre all'altro. Zavattini studiò il problema, visitammo insieme ambienti e persone, tra l'altro il carcere di Porta Portese che poi nel film venne ricostruito con impressionante fedeltà (la quale fedeltà ha fatto sì che io mai più potrò metter piede in una prigione se non come detenuto). Una settimana più tardi il soggetto nuovo venne presentato a Tamburella, che lo accettò senza riserve.
Si affacciò il problema degli interpreti. Attori o non attori? Vorrei dichiarare a questo punto che in me la scelta dei cosiddetti attori « presi dalla strada » non è mai preordinata, non è la conseguenza di un atteggiamento rigido. Esistono personaggi che richiedono attori professionisti, ne esistono altri che possono vivere soltanto con un certo volto preciso, insostituibile, reperibile unicamente nella vita reale. E fu molto difficile trovare i due ragazzi di *Sciuscià*. Cappellone e Scimmietta non potevano esserne gli interpreti: troppo brutti, quasi deformi. La lunga ricerca cominciò, centinaia di genitori portavano i bimbi a mano, la stessa penosa processione che si sarebbe poi ripetuta per *Ladri di biciclette*. Scoprimmo per primo il ragazzo minore, Rinaldo Smordoni; l'altro, Franco Interlenghi, lo trovai davvero per strada. Figlio di modesti lavoratori prefe-

riva la strada a qualunque altro divertimento. Entrambi erano molto dotati di un talento naturale: soprattutto Rinaldo pareva prodigiosamente bravo, ed essendo anche più bello, tutti puntavano su di lui e dicevano che crescendo sarebbe diventato un vero attore. E invece è accaduto il contrario: Interlenghi oggi è attore, l'altro mi pare sia muratore o fornaio. Esiste sempre il problema di ciò che saranno « dopo » questi ragazzi, questi uomini e donne che io traggo dalla vita reale. Talvolta è un problema angoscioso; talvolta la vita stessa lo risolve, e magari in modo buffo, come quando un mendicante barbuto di *Miracolo a Milano* volle seguirmi a Roma a tutti i costi, per fare del cinema, e lo fece davvero, anzi stava diventando un buon generico, e poi venne a dirmi che tutto considerato preferiva tornare all'antico mestiere di « barbone ».

Sciuscià fu, dal punto di vista economico, una sciagura per il povero Tamburella. Era costato meno di un milione di lire, ma in Italia, praticamente, non lo vide nessuno. Uscì nel momento in cui arrivavano i primi film americani, sui quali il pubblico si gettava insaziabile. Più tardi il film venne venduto in Francia per quattro milioni di lire e incassò trecento milioni di franchi. In America lo acquistarono due distributori diversi e fece la fortuna di entrambi. Lopert, che fu il primo, mi conobbe a Hollywood e mi disse: « Le devo essere grato perché mi ha fatto guadagnare un milione di dollari ». Aggiunse che aveva pagato il film quattromila dollari. *Sciuscià* ebbe anche un Oscar, col quale si premiò « lo sforzo produttivo dell'Italia » appena uscita dalla guerra disastrosa. (Nonostante codesto Oscar gli americani per molto tempo fecero una gran confusione; e quando Rossellini andò a Hollywood gli attribuirono la paternità anche di *Sciuscià*).

L'insuccesso economico di *Sciuscià* in Italia aprì un periodo triste. Accadeva esattamente ciò che accade oggi: potevo fare tutte le commedie che volevo, e tanto meglio se ero disposto a interpretarle, ma le tragedie no. In altre parole, tutto il credito che mi ero procurato con i filmetti di tipo ungherese se n'era irrimediabilmente andato.

Un giorno Zavattini mi dice: « E' uscito un libro di Luigi Bartolini, leggilo, c'è da prendere il titolo e lo spunto ». Era *Ladri di bicilcette.* Bartolini ci cede il titolo e il diritto a trarre dal libro l'idea di un film, per un certo compenso. Più tardi, a film ultimato, protesterà violentemente.

Quel soggetto mi appassiona profondamente. Solo in altri due soggetti ho creduto con uguale fermezza: *Sciuscià* e *Umberto D.*, su tutti gli altri ho nutrito, prima della realizzazione, dubbi. Mi metto a fare il giro dei produttori raccontando *Ladri di biciclette*. Faccio tutte le parti io: piango, rido, mi commuovo, mi sbraccio. Niente. Allora penso: in Francia hanno fatto soldi con *Sciuscià*, ora me ne daranno per fare questo. Ma a Parigi, abbastanza ragionevolmente, mi dicono: certo saremo felici di acquistare il film, ma quando lei lo avrà fatto. Allora vado a Londra e vivo una strana avventura. L'unico che s'interessa al soggetto è Gabriel Pascal (il produttore di *Cesare e Cleopatra*, morto recentemente). Una mattina viene a prendermi in automobile e mi porta in una villa di campagna distante una quarantina di chilometri da Londra. E' una villa isolata, molto bella, ma vagamente sinistra. La moglie di Pascal, simpaticissima, mi riceve con grande gentilezza. Giochiamo a tennis e a golf. Tento di portare il discorso sul film, ma non ci riesco. Nel tardo pome-

riggio Pascal mi dice che deve rientrare a Londra, mi prega di aspettarlo, e mi accompagna in una stanza del secondo piano. Rimasto solo mi accorgo che le porte sono chiuse a chiave. Penso sia stata una distrazione e aspetto. A tarda notte rientra Pascal, si scusa, io non penso più alla faccenda. L'indomani la scena si ripete: quando scende la sera mi ritrovo chiuso a chiave nella stanza. Intanto anche la moglie è sparita. Comincio a preoccuparmi e quando finalmente riesco ad affrontare Pascal, questi candidamente mi confessa che voleva impedirmi di comunicare col produttore Korda. Poi mi offre dieci milioni in tutto. Ne ho abbastanza e torno in Italia.
Gli uomini coraggiosi al punto di finanziare il film li trovai in tre amici: Ercole Graziadei, Sergio Bernardi e il conte Cicogna di Milano. Furono tre soci straordinari. Mi lasciarono fare tutto ciò che volevo, mi dettero tutto il denaro che mi occorreva — pochissimo, peraltro; i miei film costano tutti poco, tranne *Miracolo a Milano*, per gli « effetti speciali » fatti da americani e costati il doppio del resto del film. Gli interpreti li trovammo in un mondo avventuroso. Il grande problema fu il bambino. Me ne portarono a centinaia: o erano bellini, romantici, lisciati, o erano incapaci.

Vittorio De Sica: *Gli anni più belli della mia vita,* « Tempo », XVI, 50, 16 dicembre 1954, pp. 18-22.

Il pianto di Chaplin

A un tratto nella fila dei genitori, vidi un operaio che teneva il figlioletto per mano. Gli feci segno di avanzare, lui venne dinanzi esitante, sospingendo il bambino come in un piatto e sorridendo pieno di malinconica speranza. « No », gli dissi, « sei tu che mi interessi, non il bambino ». Era Lamberto Maggiorani. Gli feci subito il provino; e come si muoveva, come si sedeva, come muoveva le mani, piene di calli, mani di operaio, non di attore, tutto in lui era perfetto... Mi feci promettere che dopo il film non avrebbe più pensato al cinema, sarebbe ritornato al suo lavoro. Mantenne la parola con onestà, ma poi ci furono i licenziamenti alla Breda, si trovò disoccupato e al cinema ritornò come all'ultimo rifugio.
Intanto però il bambino non si trovava. Disperato, decisi di cominciare ugualmente il film. Iniziai con la scena di Maggiorani che va in cerca dell'amico che lo aiuti a ritrovare la bicicletta. Si girava in quella specie di teatrino da dopolavoro. Stavo dicendo qualcosa a Maggiorani, quando mi volto infastidito dai curiosi che mi si affollavano intorno e vedo uno strano bambino con una faccia tonda, e un nasone buffo, e stupendi occhi vivissimi. Enzo Staiola. Questo me l'ha mandato San Gennaro, pensai. Era infatti la prova che tutto andava bene. Ci sono, nella vita dell'uomo, le giornate felici, nelle quali tutto va bene, tutto procede con semplicità, con naturalezza. Ebbene quella di *Ladri di biciclette* è stata la mia giornata felice.
Non ho mai avuto il coraggio di vedere in pubblico i miei film. Il pubblico mi riempie di inquietudine, temo sempre che non riesca a sopportare la lunghezza normale del film; sono io invece che non la sopporto,

e vorrei che finisse prima, che le scene fossero più corte. La sera della prima di *Ladri di biciclette* addirittura mi nascosi agli amici; ma a una certa ora non reggevo più, mi misi in strada, mi avvicinai all'ingresso del Metropolitan di Roma. Conoscevo il direttore e a bassa voce, come un ladro, gli domandai come reagiva il pubblico. Stava per rispondermi quando uscì dalla sala un operaio con la moglie e quattro figli. Vide il direttore, disse « Aridateci li sordi e avvertite sul cartellone le famiglie numerose quanno er film è una fregatura ».
Poi presentai il film a Parigi. C'ero andato per venderlo, contando sul ricordo di *Sciuscià*. Due amici francesi avevano già veduto *Ladri di biciclette*, Charensol e Becker, e il primo mi consigliò di offrire una serata agli artisti parigini. Vide che esitavo intimorito (era la prima volta che mi recavo all'estero in funzione di autore) e disse: « Lo ritengo un'opera d'arte ». Fu la serata più emozionante della mia vita. La sala Pleyel era gremita da tremila persone, uomini di letteratura e di cinema, tutta la Parigi intellettuale. Come se non bastasse, dovetti parlare al pubblico, per la prima volta nella mia vita; e parlare in francese! Ma dopo la proiezione fu il trionfo. René Clair mi abbracciò, André Gide l'indomani mi mandò un libro con una dedica che faceva onore, più che a me, al cinema come arte.
Ladri di biciclette ebbe cinque nastri d'argento e cinque premi internazionali e guadagnò abbastanza denaro per pagare i debiti di *Sciuscià*. Ma ormai avevo capito che per vivere, e sostenere il peso di nuovi film miei, avrei dovuto fare l'attore in film altrui.
Nel 1950 detti al film di Léonide Moguy *Domani è troppo tardi* un contributo che andava oltre la mia interpretazione; il film ebbe un grande successo commerciale ed io oggi penso alla strana sorte che mi accompagna sempre, di favorire la fortuna economica altrui (il caso si ripeterà con *Pane amore e fantasia*) e di procurarne tanto poca a me. In quello stesso anno infatti cominciai *Miracolo a Milano* con denaro in gran parte mio; e i debiti fatti ancora non sono riuscito a pagarli.
Miracolo a Milano è il mio film più discusso: non è piaciuto ad amici a me cari, come Mario Gromo, è piaciuto a colleghi che stimo profondamente, come Jean Renoir. E' un film che suscita reazioni diversissime, ciascuno lo vede e lo sente a suo modo. Per quanto mi riguarda, vorrei dire semplicemente che sono legato a quel film da una profonda affezione sentimentale; non perché mi costò più fatica di tutti gli altri, più tempo, più guai e più soldi (venne della gente apposta dall'America per fare gli « effetti speciali » e non la finiva più e mi costò più di tutto il resto del film), ma perché l'avevo ideato e realizzato in omaggio a Cesare Zavattini. Da molto tempo, fin dai nostri primi incontri, sapevo quanto egli tenesse a un libro piccolo e bello che aveva idealmente dedicato ai ragazzi: « Totò il buono »; sapevo soprattutto il suo desiderio segreto di vederlo diventare film. Pensai a *Miracolo a Milano* come a un film tutto suo. Un anno dopo Zavattini mi disse: « Vorrei fare un film di un vecchio; dovrebbe chiamarsi Umberto D. ». Umberto De Sica è il nome di mio padre; ma Zavattini non mi disse mai di avere pensato a mio padre ideando il soggetto, né io mai gli chiesi se egli avesse voluto ricambiare il gesto di affetto dal quale erano nati « Totò il buono » e *Miracolo a Milano*. Le vere amicizie si nutrono sempre di sentimenti e di gesti taciuti, non confessati.
La lavorazione di *Umberto D.* fu preceduta da mesi di turbamento e

di ansietà. *Miracolo a Milano* era stato accolto dal pubblico italiano meglio che le opere precedenti (più tardi avrebbe avuto la consacrazione a Cannes), ma aveva rinfocolato gli attacchi a Zavattini e a me su una certa parte della stampa, la quale ci rivolgeva le vecchie accuse di sovversivismo augurandosi al tempo stesso che qualche cosa, una sciagura o un provvedimento di polizia, troncasse la nostra funesta collaborazione. Ero dunque ben consapevole che lo stesso malvagio travisamento politico avrebbe colpito *Umberto D.* D'altra parte la storia di quel vecchio pensionato, quella sua tragica solitudine, quella sua sconfinata tristezza e quei suoi patetici maldestri tentativi di riscaldarsi il cuore mi pareva avessero una sorta di universalità che chiunque avrebbe compreso. Poche volte mi è accaduto di appassionarmi a un soggetto quanto mi appassionai a quello di *Umberto D.* Tranne *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, per tutti gli altri ho avuto incertezze e tentennamenti; per *Umberto D.* nessuna. Esisteva infine l'eterno problema del finanziamento.
Il film fu prodotto da Angelo Rizzoli, per il quale avevo lavorato concorrendo alla produzione di *Domani è troppo tardi*. Per la verità Rizzoli non ne voleva troppo sapere, intuiva che gli sarebbe costato troppo denaro. Per un anno mi aveva offerto insistentemente la regìa di *Don Camillo*, dicendo: « Guarda, Vittorio, fammi prima *Don Camillo* e poi ti faccio fare *Umberto D.* ». Mi offriva cento milioni per *Don Camillo*. Sa Dio quanto mi costasse rifiutarli. Replicavo: « Concediti il lusso di fare *Umberto D.*, così come da editore ti concedi di stampare un classico ». La spuntai, e speravo tanto che il mio amico Rizzoli guadagnasse con *Umberto D.*; non ci sono riuscito e mi dispiace. Non costò nemmeno tanto, il film: 97 milioni la produzione vera e propria, in tutto circa 140 milioni. Disgraziatamente l'insuccesso italiano si è riverberato all'estero, in Francia è stato presentato male, quasi di sfuggita, in Inghilterra Korda lo ha preso senza concedere minimo garantito e lo ha tenuto due anni in magazzino.
Ma a dispetto di tutto io penso, se me lo permettete, che sia un buon film, e non soltanto straordinariamente importante nella mia vita di artista e di uomo. L'ho veduto recentemente a Londra, durante la « Settimana del film italiano ». Non lo vedevo da due anni, mi ha commosso. Se dovessi rifarlo lo rifarei, e tale e quale. Come *Ladri di biciclette*. In *Umberto D.* taglierei solo una scena, quella dei bambini che giocano nel finale. A Londra poi ho riacquistato speranza di imprimere al film un nuovo moto commerciale. Sebbene non fosse compreso nel programma ufficiale, ho ottenuto che se ne desse una visione ai critici e ho fatto bene; hanno scritto cose che mi hanno fatto arrossire (il critico del « News Chronicle » ha detto che quello è il miglior film che ha visto nella sua carriera; esagerazione a parte, mi ha fatto piacere). Gli articoli infine hanno suscitato l'interesse della regina, la quale ha chiesto di poterlo proiettare a Corte.
Così andò comunque *Umberto D.* che ebbe poi successo anche al Festival di Cannes (pur senza procurarmi il premio che, nel 1951, mi era stato dato per *Miracolo a Milano*). Poi ci fu l'intermezzo di *Italia mia*, l'avevamo pensato Zavattini ed io, ma poi sapemmo che il titolo non era disponibile; lo ebbe infine Roberto Rossellini, tuttavia anche lui non ne fece nulla. Nel frattempo mi era arrivata dall'America una singolare, misteriosa, ma convincente offerta. Era firmata da Howard Hughes, scopritore di dive. Stavolta aveva scoperto me.

E' stata una esperienza strana e confusa. Mi riesce difficile ricordarla punto per punto, piuttosto galleggiano nella mia memoria sensazioni, immagini, facce, discorsi. Hollywood, per esempio, la ricordo con un senso di angoscia. A Hollywood non si può vivere. E' una eterna villeggiatura di gente che per vedersi deve organizzare pranzi o cocktails parties. Abitavo in un albergo gigantesco, da « Mille e una notte », circondato da un parco meraviglioso. Mi pare che si chiamasse « Bel Air ». Mi ci aveva messo Hughes, come una cocotte. Passano quattro o cinque giorni e Hughes non si fa vivo. Comincio a telefonare. Mi dicono di aver pazienza, perché Hughes sta sperimentando un nuovo tipo di aereo militare. Mi sento in una prigione, dorata quanto volete. Altre telefonate. Ai segretari di Hughes dico che sono venuto lì per lavorare. Meravigliatissimi, un po' seccati, dicono: « Faccia il bagno in piscina ». « Non sono venuto per fare il bagno » dico io. Poi cedo e vado in piscina: un giorno, due giorni, la gente mi guarda perché sono bianco come un latticino, e io mi scoccio. Poi di nuovo non so che cosa fare. Ricordo il dramma di una domenica pomeriggio. Solo come un cane, con una gran malinconia addosso, mi viene un desiderio pungente di vedere qualcuno. Da buon napoletano, penso che la vita non è vita se non si passeggia per una strada, e si vede gente, e si saluta, e si fanno quattro chiacchiere. Mi dicono: « Guardi la televisione ». Ma io voglio incontrare gente vera, non gente della televisione. E allora decido di fare una passeggiata, come si usa a Roma o a Napoli. E' un miracolo se non sono morto. Non ci sono marciapiedi, migliaia di automobili mi sfiorano, nessuno se ne va a piedi. Solo come un cane, in quella grande strada, mi tocca camminare rasente le aiuole; poi addirittura dentro le aiuole. Mi viene voglia di gridare, di singhiozzare, di camminare carponi. E rientro all'albergo, disperato.
Una delle prime sere a Hollywood, mi invita a casa sua Merle Oberon. La conoscevo, è una donna colta, straordinariamente gentile. Ha organizzato per me un grande pranzo, invitando l'aristocrazia del cinema, da Sam Goldwyn a Chaplin. E poiché sa che ho portato con me una copia di *Umberto D.*, riesce a convincermi di proiettarlo in casa sua per tutta quella gente. La proiezione si svolge regolarmente. Nessuno fiata. Proprio dietro di me, seduto in una poltrona, è Chaplin. Ogni tanto non resisto alla tentazione e torcendo il collo, furtivamente, lo guardo. E' impassibile, col mento fra le mani. La proiezione finisce, sopravviene nella sala un brusio confuso. Guardo Chaplin: tutti si sono alzati, gesticolano, lui è ancora lì, tiene gli occhi chiusi, immobile. Passano due minuti buoni. Mi prende un malessere sottile, una specie di panico. Poi lui allarga le braccia, apre gli occhi; mi accorgo che piange come un vitello. Dice: « Grande, De Sica, un grande film ». Più tardi mi riparla di *Umberto D.*; lo definisce « film di accademia »; dice che preferisce *Ladri di biciclette* ma più ancora gli piace *Sciuscià*: « più vicino al pubblico, più accessibile, tale da commuovere l'intellettuale come l'analfabeta ».
Quella sera Chaplin mi invitò a visitare il suo studio. Ci andai qualche giorno più tardi. Era quel famoso, decrepito, patetico teatro di posa che successivamente egli vendette venendo in Europa. Era situato fuori mano e ricordo che, arrivandoci da solo, non riuscivo a trovare la porta di ingresso. Cominciai a girarci intorno, calpestando l'erbaccia d'un giardinetto abbandonato, e ad un tratto vidi una porta a vetri. Era chiusa,

cercai di forzarla, senza riuscirci. Allora avvicinai la faccia ai vetri e vidi qualcosa di miraviglioso: doveva essere un ripostiglio ed era pieno delle cose di Charlot, ammonticchiate alla rinfusa, tutto il suo mondo inanimato, tutti gli strumenti della sua vita di personaggio. Ricordo con nitidezza abbagliante un enorme fagotto fatto con una tovaglia annodata, dalla quale sbucavano degli stivali. Quelli de *Il dittatore?* Non so. A un trespolo era appesa una vecchia marsina sbrindellata, a una parete era appeso un pezzo di scenografia. Da Chaplin stesso seppi più tardi che lui conservava tutto ciò che gli era servito nei film.
Finalmente poi trovai l'ingresso. Il portiere era stato avvertito (ebbi la sensazione che altrimenti non sarei riuscito a entrare), mi fece attraversare un cortile, in fondo al quale era una porta con su scritto « montaggio »; e di lì Chaplin sbucò, con lunghi nastri di pellicola attorcigliati intorno al collo e sulla spalla: erano pezzi di *Limelight*, che egli appunto in quei giorni stava montando. Mi si fece incontro a passetti svelti, disse: « Mi scusi, De Sica, venga al montaggio: mi trovo in una fogna » (si definisce così, nel nostro gergo, un fatto tecnico: quando in sede di montaggio non si trova l'attacco giusto di una scena con l'altra). Quasi gridava, eccitato: « Venga venga, sto per trovare il difetto ». Era la famosa scena del ballo di Claire Bloom. In mezz'ora Chaplin se la sbrigò, poi mi condusse a visitare lo stabilimento e nel magazzino delle scenografie vidi la capanna di *La febbre dell'oro*, la strada di *Monsieur Verdoux*, l'angolo del giardino di *Luci della città*. Fu un pomeriggio indimenticabile, che si concluse nella saletta di proiezione, dove io fui il primo estraneo a vedere le ultime tre bobine di *Limelight*.

Vittorio De Sica: *Gli anni più belli della mia vita. Il pianto di Chaplin*, « Tempo », XVI, 51, 23 dicembre 1954, pp. 58-60.

Mettiamoci uno scimmione

Raccontai a Chaplin, alla fine della mia visita al suo stabilimento di Hollywood il soggetto del film che ero venuto a girare in America. Gli piacque, ma nei suoi occhi vi era scetticismo che non voleva esprimere. Lo capii meglio più tardi.
Il film che avrei dovuto fare in America era tratto da un racconto di Ben Hecht, « Miracolo sotto la pioggia », ma s'era convenuto che il titolo sarebbe stato *The Box*. Molte altre cose erano state convenute: per esempio, che mi sarebbe stata lasciata ampia libertà d'azione, che avrei girato alla mia maniera e dovunque mi fosse piaciuto. Purtroppo nel contratto quest'ultima condizione non era stata scritta.
Avrebbe dovuto essere la storia di due giovani sposi, gente semplice, la quale a poco a poco comprende come la felicità non si raggiunga col soddisfare i bisogni elementari, conquistando il frigidaire, la lucidatrice elettrica, la casetta col giardino — le ingenue, non certo disprezzabili tuttavia aspirazioni di quasi tutto il popolo americano — ma come essa sia soprattutto una condizione dello spirito. Poi lui muore e lei, una modesta impiegata, cede la polizza di assicurazione ai parenti del marito e per sé chiede soltanto una scatola di legno. I parenti si mettono

in sospetto, pensano che dentro ci siano dollari o chi sa quale altro tesoro; e le impongono di aprire la scatola sotto i loro occhi, scoprendo, senza capirne il valore, alcuni patetici ricordi d'un amore: una fotografia fatta a un ballo, un bottone che lui aveva perduto, i biglietti del cinema in cui erano andati insieme per la prima volta.
Il produttore doveva essere Feldman, un uomo intelligente, pensavo, e sensibile, il quale aveva già realizzato *Un tram che si chiama desiderio.* Se ha potuto lavorare bene con Kazan, pensavo, perché non dovrebbe lavorare bene con me?
Mi sbagliavo. Di girare il film a Chicago, Feldman non ne volle assolutamente sapere. « Un soggetto come questo, diceva, ha da costare tre o quattrocentomila dollari. Se lo realizzo a Chicago mi costa un milione di dollari ». In un certo senso, lo capivo. Un milione di dollari vale la pena spenderlo per un film spettacolare, con molti gladiatori e molte belle ragazze in costume da bagno; perché dunque dovrebbe spenderlo, il povero Feldman, semplicemente per un miracolo, sia pure sotto la pioggia? Diceva: « Caro De Sica, faccia tutte le sue belle fotografie, poi andiamo a Hollywood e giriamo in "trasparente" ». « Senta, gli dicevo io, ne avete tanti di bravi registi a Hollywood, certamente più bravi di me a girare in teatro col "trasparente"... tanto vale che me ne torni in Italia ».
Finì davvero così. Un giorno dell'agosto 1952 fui chiamato da Selznick, il quale mi offrì la sorprendente possibilità di produrre insieme un film in Italia; lui metteva il soggetto, che aveva acquistato da Zavattini, e sua moglie Jennifer Jones. Accettai. Il soggetto era *Stazione Termini.* Avrebbe dovuto realizzarlo Autant-Lara, il quale però alla vista della stazione di Roma si era spaventato, aveva dichiarato che per girare avrebbe avuto bisogno di una stazione ricostruita in teatro di posa. Era un soggetto molto bello, ma in verità terribilmente difficile. A me tuttavia piacciono le scommesse. Sono giocatore accanito, è la mia unica passione forse, e abbastanza funesta, perché ho sempre perduto. Fate conto dunque che accettassi di fare quel film, con quel terribile pasticcio di produzione italo-americana, per scommessa. Ma la ragione più vera è forse un'altra ancora, è che volevo tornare a casa. E tornai, non senza avere risarcito Feldman del denaro speso (una cinquantina di migliaia di dollari), mediante una partecipazione allo sfruttamento in Europa del film. Per l'America se l'era assicurato Selznick.
Così cominciò il lavoro in Italia e ne conoscete i risultati. A poco a poco quella storia d'un amore così grande in così esiguo spazio di tempo e di luogo mi affascinò. A me il film piace molto; ha certo molti difetti, ma lo trovo convincente, toccante. Tuttavia non lo rifarei. Fu una lavorazione difficilissima. Per esempio, non riesco a darmi pace del fatto che la gente abbia creduto « autentiche » addirittura « rubate alla realtà », tutte le scene di folla, dei treni, dell'intero traffico della stazione, insomma. Lo so, sembrerà strano che così dica un regista neorealista... Eppure mi secca che non si riconosca, o più semplicemente che non si conosca, il tremendo lavoro di ricostruzione fatto. Soltanto di notte avevo la stazione disponibile. Ricordo che il movimento dei treni cessava verso mezzanotte e mezzo. Allora entravamo in scena noi e bisognava rimettere in moto tutto, ricostruire tutto, treni, viaggiatori, negozi, facchini, manovratori, operai... E pagare tutto, si capisce, anche i vagoni che costavano 30 mila lire ciascuno, anche le locomotive, che costavano

molto di più, e l'apertura supplementare dei negozi. E così passarono sessantacinque notti consecutive; senza dormire, mangiando poco e male, notti gelide con cinque gradi sotto zero, tra le ansie del lavoro, i mille problemi da risolvere sul momento, le bizze di qualche attrice, la censura, gli attori che parlavano e pensavano in americano, le singolari idee di Truman Capote. Sapete certo chi è Capote, un giovane scrittore americano di grande ingegno, dialoghista e sceneggiatore del film. Un giorno mi dice: « De Sica, sa quella scena di lui e lei nel vagone?... Ebbene lei dovrebbe girarsi a sinistra e guardare ». « Guardare che cosa? ». « Uno scimmione ». « Uno scimmione! E che c'entra?... ».
E' stato detto che Jennifer Jones ci rese la vita difficile. Non è vero. Naturalmente, dopo sessantacinque notti, anche lei aveva i nervi a pezzi. Tuttavia, tranne una sera, fu straordinariamente disciplinata, gentile, bravissima sempre, sensibile. Quanto Montgomery Clift. I guai nostri piuttosto li passammo con la censura, anche quella mezzo americana e mezzo italiana; una cosa che andava bene qua, là non andava, e viceversa, non ci si capiva più niente. In effetti c'erano enormi problemi di moralità da superare, per rendere accetto il film agli americani; i quali non si sentivano affatto tranquilli, con quell'italiano che cercava di rubare la moglie a uno dei loro. E perciò alla fine non si sapeva bene che cosa la protagonista volesse esattamente, una posizione morale incerta, che nocque senza dubbio al film. Se ci avessero lasciato fare, a Zavattini e a me, tutto sarebbe stato più chiaro.
Il film non ha avuto il successo che si sperava; nemmeno in America, dove si aspettavano un film più « italiano ». E avevano ragione. Ancor oggi io penso che l'impiegare grossi nomi americani per aprire ai nostri film i mercati esteri sia un affare molto più rischioso del realizzare film totalmente nostri. Ma nessuno mi crede. Io penso che un giorno, fra un anno, fra due, ne avranno le prove. Fatto sta, comunque, che *Stazione Termini* ha portato i miei debiti a 140 milioni. Debiti personali, che devo pagare io. Certo il film seguita a circolare, incasserà ancora, appena ieri per esempio m'è arrivato un milione dalla Germania. Ma voi capite che ce ne vuole, per arrivare a 140!
Finimmo *Stazione Termini* nell'inverno 1953. Seguì, per tutto l'anno, uno strano, inquieto periodo di attesa. Già pensavo a *L'oro di Napoli*, ne avevo comprato i diritti appena uscito il libro di Giuseppe Marotta, che mi era immensamente piaciuto, e aspettavo soltanto che mi si offrisse la possibilità di realizzarlo. Intanto non mi rimaneva che fare l'attore. Difatti, poco prima di girare *Stazione Termini* avevo interpretato un episodio del film di Blasetti *Altri tempi*, e questo mi aveva riaperto la strada della recitazione.
Già, forse non è credibile, ma la verità è che il mio nome di attore non valeva più gran che prima che Blasetti mi offrisse quella parte di avvocatucolo napoletano, forse addirittura non valeva più nulla. Non so bene perché, forse mi si giudicava vecchio, forse la campagna scatenata contro di me quale autore di film neorealisti produceva i suoi effetti proprio là, nel terreno della recitazione. D'altronde la cosa non mi stupiva, giacché nella mia vita di attore ci sono state quattro morti e quattro resurrezioni; né mi addolorava eccessivamente, in quanto mi piace recitare sì, ma assai di più mi piace fare film miei. Disgraziatamente le due faccende talvolta procedono insieme. Ancor peggio è quando il rapporto si rovescia e mi accade di valere, sul piano commerciale, infinita-

mente più come attore che come regista. Una volta, almeno mi sentivo salvo all'estero; dove divenni popolarissimo dopo *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, come regista, restando pressoché ignoto il mio passato di attore. Ora non è più così, dopo *Madame de...* vengo riconosciuto nelle strade di molte città d'Europa. Ancor oggi, comunque, cari amici mi dicono: « Perché non fai l'attore? Perché vai a cercar grane con la regìa? » E' gente in buona fede, non ne dubito, la quale magari crede di dirmi qualcosa di gentile. Ma piacere non mi fa, è umano che lo confessi, e lo trovo anche ingiusto.

Comunque, dicevo, Blasetti mi aprì una carriera e da allora non cessai più di interpretare, con alterno successo, talvolta bene e talvolta decisamente male (so benissimo quando), film altrui. Ma intanto, precisamente nel novembre 1953, avevo cominciato finalmente a preparare, con Zavattini e lo stesso Marotta, *L'oro di Napoli*.

La storia di questo film è troppo recente perché sia opportuno, e sufficientemente modesto, parlarne. Ma lasciatemi dire almeno che raramente nella mia vita mi sono sentito tanto felice quanto nei giorni che trascorremmo a Napoli, insieme, Marotta, Zavattini ed io, per preparare il film. L'ardore e insieme la facilità con cui stabilimmo una reciproca comunicazione di idee, di emozioni, ancora mi commuovono; e più ancora il ricordare l'emiliano Zavattini, l'uomo delle nebbie padane (l'uomo col quale venni un giorno a Milano e disse: « Lasciami respirare stamane questa deliziosa nebbia », e la sera era a letto con la polmonite) divenire miracolosamente « napoletano », pronto a comprendere e ad amare gli aspetti più segreti della città. Quanto a Marotta, era sufficiente stargli vicino in quei giorni, e sentirlo parlare, per comprendere come soltanto lui avrebbe potuto scrivere un libro come quello.

Ho detto, in una delle precedenti puntate, che esistono anche per gli artisti del cinema le giornate di felicità e facilità creative. *L'oro di Napoli* è nato da una di quelle giornate. Quasi tutto ciò che accadde durante la lavorazione, fu piacevole, talvolta addirittura divertente. Come la storia del « guappo », per esempio. Si cercava un guappo vero per fargli interpretare il primo episodio del film, accanto a Totò. Ne trovammo uno, nel quartiere della Sanità. Mi parve avesse la corporatura, il piglio, gli atteggiamenti e l'espressione ideali per la parte. Lo scritturai, prima ancora di fargli il provino. Purtroppo questo mi lasciò poi qualche perplessità, giacché il guappo era guappo, senza alcun dubbio, ma aveva un non so che di rigido, di eccessivo, che non mi persuadeva totalmente. A malincuore gli facemmo sapere che avremmo dovuto fare a meno di lui. Fu un piccolo dramma: in effetti, dovemmo riconoscere, non era più possibile ritornare indietro. Il guappo napoletano non è un uomo qualsiasi, egli trae la propria situazione di prestigio da quella speciale rispettabilità che un insuccesso del genere avrebbe irrimediabilmente compromessa. Insomma aveva ragione, bisognava pensarci prima. E così il guappo del film fu lui, il guappo vero; e fu una fortuna, per il film dico, perché poi in lavorazione si dimostrò bravissimo.

Così finisce, per il momento, la mia storia di regista. Ora che *L'oro di Napoli* comincia il suo cammino, io torno al lavoro di attore. Ne ho bisogno, essendo sempre in sospeso la faccenda dei debiti e soprattutto trovandomi nella necessità urgente di farne degli altri. Sto infatti pensando al prossimo film mio, totalmente mio, che farò: non ho alcun dubbio su questo punto, anche se recentemente mi è stato fatto capire

chiaro e tondo che per il mio prossimo film non potrò contare sul finanziamento che si chiama « minimo garantito ». Ciò significa che nessuno mi darà denaro e che dovrò fare molte parti di attore, mi piacciano o no, per pagarmi il lusso di essere, ancora una volta, il regista Vittorio De Sica. Di questo film so tutto, ormai: si chiamerà *Il tetto*, non sarà interpretato da attori professionisti (una parte avrebbe potuto farla Risso, che ha lavorato così bene in *Pane amore e fantasia* e *Pane amore e gelosia* di Comencini, ma non è un muratore, non c'è scampo, ed io ho bisogno di un muratore), si innesterà direttamente nella tradizione di *Ladri di biciclette*, anche se sarà più temperato, meno « bruciato » dalla passione di quegli anni, cioè conforme al clima più disteso dell'attuale momento di ricostruzione. So anche che costerà duecento milioni. Un'altra scommessa? Può darsi.
Comunque sarà ancora un film di Zavattini e De Sica.
Forse ora dovrei rispondere a qualcuna delle domande che continuamente mi sento muovere. Che cosa penso del divismo, per esempio, o addirittura di Gina Lollobrigida; oppure come dirigo gli attori; oppure, infine, che cosa accadrà del cinema italiano nel prossimo futuro. Ebbene del divismo penso che, tutto sommato, sia necessario. Il pubblico non va a vedere Lamberto Maggiorani, ma Sofia Loren sì, e non so fino a che punto potrei dargli torto. D'altra parte, proprio in quest'ultimo film mio, ho avuto la prova della possibilità che esiste sempre di amalgamare l'attore professionista con l'improvvisato. Vedrete per esempio il punto estremo di questo problema toccato nell'episodio del conte giocatore: lo interpreto io stesso e un bambino; pescai quel bambino un giorno che si lavorava in una strada, vicino a un bar, dove lui (autentico gran giocatore di scopa) serviva come garzone per 500 lire al giorno, sulle quali campava, credo, tutta una famiglia. Ci portava il caffè su un vassoio, gridando: « Vulite nu caffè? ». Ebbene, vi sfido a dire chi sia più « attore » di noi due.
Di Gina Lollobrigida dirò semplicemente che è la creatura più appassionata al proprio lavoro che io abbia mai conosciuto: addirittura impressionante, sotto questo aspetto. L'ho vista singhiozzare disperata, scossa da un turbamento che non si riusciva a placare, per una scena non riuscita, a suo giudizio, bene. Quanto al modo di dirigere gli attori, vorrei precisare che non è sempre vero ch'io mostri loro la scena, interpretandola; anzi, temo che questo sia un pericolo, che porti a spersonalizzare l'attore; perciò, quando è possibile, mi limito a spiegare ciò che voglio.
Del cinema italiano, quale possa essere in futuro, non so dire; mi limito ad augurarmi che non gli accada l'avventura londinese dei cappelli. Andò così. Qualcuno ci aveva detto che a Londra bisognava portare il cappello a lobbia e perciò tutti avevamo comprato il cappello a lobbia, tutti nello stesso posto, tutti cappelli uguali. La conseguenza fu duplice: anzitutto all'uscita dall'Ambasciata italiana, la sera del famoso pranzo con la regina, ci fu confusione al guardaroba, nessuno riconosceva più il suo cappello, ce li scambiammo ed io finii col passeggiare per la City con un cappello enorme appoggiato sul naso, il che non era precisamente molto dignitoso; e al tempo stesso facemmo la figura di essere più vestiti da inglesi degli inglesi, anzi travestiti da inglesi, i quali a loro volta sembravano travestiti da italiani.

Vittorio De Sica: *Gli anni più belli della mia vita. Farò ancora l'attore per pagare i miei film*, « Tempo », XVI, 52, 30 dicembre 1954, pp. 52-53.

Il muratore e sua moglie

Il soggetto di Zavattini *Il tetto* non è stato ancora sceneggiato. E' un film che io farò nel mese di maggio di quest'anno, dovendo interpretare ancora due film per i quali sono impegnato come attore. Sono certo però che i due protagonisti: il muratore e la giovane moglie, saranno due non-professionisti. Non so se attorno ai due vivranno figure che potrebbero essere interpretate da attori professionisti. L'esperimento di unire nello stesso film attori e non attori, ha già dato buoni risultati. Nel caso però dei due protagonisti è necessario ch'essi si confondano nella folla degli anonimi. Per una maggiore credibilità della vicenda, ho bisogno di due volti nuovi, mai veduti prima d'ora. Potrò essere più preciso quando saranno stese le prime pagine della sceneggiatura.

Vittorio De Sica: *Professionisti e non,* « Bollettino del neorealismo », allegato a « Cinema Nuovo », IV, 51, 25 gennaio 1955, p. I.

Lo dico con cognizione di causa

Il signor Anthony Quinn è stato scortese e ingiusto. Per un elementare dovere di ospitalità non doveva dir male del nostro cinema che lo ha ospitato così calorosamente e anche efficacemente. Credo che la sua interpretazione nel film *La strada* di Fellini, il signor Quinn, non avrà facilmente la possibilità di ripeterla a Hollywood. E' stato ingiusto, perché le accuse contro la signora Mangano e la signorina Loren non rispondono affatto alla verità e io personalmente posso testimoniarlo in quanto ho avuto il piacere di lavorare accanto a queste due attrici. Non parlo delle altre attrici perché il signor Quinn le ha escluse dalla sua accusa. La signora Mangano è un'attrice che ha intelligenza da vendere e una nobiltà d'intenti che poche donne hanno. La signorina Loren oltre alle sue grandi qualità di bella figliola ventenne unisce doti di attrice intelligente e di grandi possibilità drammatiche e comiche da far invidia alle più note attrici internazionali.
Posso affermarlo con cognizione di causa data la mia lunga esperienza direttoriale sia teatrale che cinematografica.

Vittorio De Sica: *Non garbano a Zampanò le bellissime di Cinecittà,* « Epoca », VI, 267, 13 novembre 1955, pp. 14-15.

E' una storia d'amore

E' una storia d'amore. Una storia d'amore delicata, piena di sfumature, poetica. Qualunque cosa si dica, il neorealismo è poesia, è la poesia della vita nella sua verità. Perciò il neorealismo non è morto e non morirà.

Dovremmo abbandonarlo proprio noi italiani che lo abbiamo diffuso nel mondo, quando dall'estero ci giungono opere magnifiche che ne sono chiaramente ispirate? Con ciò non voglio dire che il cinema deve essere soltanto neorealista, né che il neorealismo non possa subire trasformazioni; ma se negli ultimi anni il neorealismo è sembrato in decadenza come se avesse compiuto il suo ciclo e si fosse esaurito sostengo che questo è dovuto a un equivoco di carattere politico. A un certo momento gli si è data un'interpretazione falsa, gli si è affibbiata l'etichetta di comunismo. E la censura ha agito con questa convinzione. Inevitabilmente la censura porta l'autocensura. Poiché un film non è un libro che impegni solo l'attività dello scrittore ma un'opera che richiede molti e molti milioni, tutti, produttori e registi, abbiamo cominciato ad aver paura, a tentare compromessi, a battere strade non rischiose. Anche il mio *Stazione Termini* è una delle conseguenze dell'assurdo atteggiamento preso nei confronti del neorealismo. Se, con la scusa del neorealismo, si volesse fare della propaganda politica, ebbene, quelli sono i film che io per primo non approvo. La propaganda va lasciata ai giornali, ai manifesti e ai comizi. Ora ho l'impressione che ci sia una schiarita, che si siano accorti di aver sbagliato. Io inizio *Il tetto* con piena tranquillità e sono sicuro che presto vedremo tornare al neorealismo molti registi che se n'erano allontanati. No, il neorealismo non è morto e credo che un giorno arriveremo a dare anche di « Amleto » una versione cinematografica in stile neorealista.

Domenico Meccoli: *Cercano un tetto la commessa e il calciatore,* « Epoca », VI, 267, 13 novembre 1955, pp. 69-71.

Doveva tornare a fare l'operaio

I volti per i personaggi di un film io credo che si debbano cercare, ad ogni costo, fuori degli attori professionisti. Il cinema prende dell'attore quell'attimo e quelle sfumature che non sono possibili in alcun altro genere di spettacolo: per questo esso permette l'uso efficace degli attori non professionisti. Ed è proprio tra costoro, nella maggior parte dei casi, che si può trovare una perfetta corrispondenza tra il volto dell'attore e quello del personaggio da realizzare. Quella della tipologia dei personaggi, definiti in modo essenziale nelle loro caratteristiche specifiche, è una questione che non andrebbe mai tralasciata: altrimenti, se il personaggio non dovesse trovare il suo attore, meglio sarebbe non realizzarlo.
Quanto ho detto vale naturalmente come considerazione di carattere squisitamente artistico, per cui io penso non solo che si potrebbero, ma che si dovrebbero realizzare il maggior numero possibile di film con attori non professionisti. All'atto pratico vediamo invece che questo non avviene: e le preoccupazioni che hanno espresso gli attori di professione in virtù della scelta da me effettuata per gli interpreti de *Il tetto* mi sembrano affatto esagerate. Se noi facciamo un calcolo approssimativo, su una produzione media di cento film all'anno, per questi ultimi dieci anni, soltanto dieci film, e non più di dieci, sono stati realizzati con

attori presi dalla strada, e cioè *La terra trema*, alcuni film di Rossellini, tre film di Castellani, i miei e pochi altri, tali cioè da non incidere che in misura assolutamente trascurabile sugli interessi della categoria. Quanto alla polemica sugli spostati che può creare il cinema, questa, di tutto quello che si è detto, è l'unica parte che investa un po' di verità. Il pericolo in cui si incorre appunto quando per girare un film ci si serve di un attore non professionista è quello che il prescelto si monti la testa e creda di essere diventato un grande attore. Ed è un pericolo, questo, che non bisogna affatto trascurare, ma prevedere accuratamente.
Ci sono, è vero, alcuni, che hanno delle effettive qualità per riuscire anche in seguito, ci sono altri invece che, serviti come tipo per un determinato film e plasmati dal regista per creare « quel » personaggio, cessano di interessare il cinema nel momento stesso in cui il ruolo di « tipo » viene in lui ad esaurirsi. Ecco che allora l'uomo della strada deve tornare ad essere uomo della strada (e noi registi dobbiamo aiutarlo in questo), e non insistere, per una errata valutazione delle proprie possibilità, su di una via che può essere a lui estranea.
Vediamo, con l'esperienza, che alcuni hanno avuto fortuna, altri meno; alcuni hanno compreso la situazione particolare in cui si erano venuti a trovare, altri no. Per citare un esempio, Maggiorani è un uomo che non ha avuto fortuna. Quando io l'ho scelto per fargli interpretare la parte dell'operaio in *Ladri di biciclette*, misi come clausola che, dopo il film, avrebbe dovuto tornare a fare l'operaio. E Maggiorani ha tenuto fede al suo impegno ed è rientrato alla Breda. Senonché qualche mese dopo, con il licenziamento nella sua fabbrica di cinquecento operai, ha perso il suo lavoro e si è trovato in difficoltà. Ma, comunque, Maggiorani resta l'esempio di come un uomo possa prestare la sua opera in cinema per una volta e tornare poi ad essere quello di prima.

Piero Cristofani - Roberto Manetti (a cura di): *Processo al non attore*, « Cinema Nuovo », Milano, V, 79, 25 marzo 1956, p. 175.

Le ragazze crescono in fretta

Ora che *La ciociara* è finita provo, come sempre mi capita quando ho terminato un film, un sentimento di liberazione dagli incubi e dalle paure che mi hanno assillato durante la lavorazione. Nello stesso tempo mi dispiace, poiché durante le undici settimane impiegate per realizzare il film, mi sono veramente affezionato ai personaggi e agli attori. Distaccarsi definitivamente da Sophia, da Jean Paul Belmondo, da Eleonora, da Ponti, da Luisa, da Pogany, da tutti i collaboratori insomma, come dirsi addio. E gli addii sono sempre tristi.
Mi interessai al soggetto della *Ciociara* fin da quando il libro fu scritto, ma non mi era mai stato possibile portarlo sugli schermi. Il caso volle che i produttori Ponti e Girosi, che avevano acquistato i diritti per la riduzione cinematografica del libro di Alberto Moravia, si rivolgessero a me. In un primo momento essi pensavano di affidare il personaggio della madre (Cesira) ad Anna Magnani e quello della figlia (Rosetta)

a Sophia Loren. Ma non poterono concludere questo accordo, per gli impegni assunti in precedenza dalla Magnani. Fui io a prospettare a Ponti la possibilità di affidare la parte della madre a Sophia e di ricorrere a una bambina di dodici anni per quello della figlia.
In Ciociaria le ragazze si sviluppano in fretta e si sposano a quindici anni; bastava « appioppare » due anni in più a Sophia e il conto sarebbe tornato. Ponti accettò la mia proposta e immediatamente Cesare Zavattini si mise all'opera per la sceneggiatura del film. Le difficoltà da superare furono parecchie: nel libro di Moravia anziché ventisette e dodici anni le due protagoniste hanno infatti quarantacinque e diciotto anni. Inoltre la protagonista doveva essere Sophia Loren, cioè una attrice inequivocabilmente giovanissima e, a differenza del personaggio moraviano, inequivocabilmente affascinante.
Sophia è degna figlia di Napoli, attaccatissima al lavoro, per esso compirebbe qualunque sacrificio. Durante la lavorazione nella *Ciociara* si alzava alle cinque del mattino, dato che per raggiungere il posto di lavorazione era necessario compiere un lungo tragitto in macchina, ed essere pronta alle sette per girare. La sua capacità di recupero, la sua resistenza alla fatica, fanno di lei la più accanita lavoratrice fra le attrici di tutto il mondo. E ha tanto appetito, specialmente alle sette del mattino. Teme di ingrassare, ma la sua prepotente giovinezza la costringe a mangiare grosse fette di pane con peperoni, prosciutto e mozzarella.
Con la *Ciociara* Sophia ha trovato uno schietto personaggio di popolana, che da anni non era più abituata ad interpretare. Io non posso dire nulla di lei, perché potrebbero far velo alle mie dichiarazioni entusiastiche la vecchia amicizia e l'affetto che mi legano a lei. Quello che posso dire è che la Loren è una delle attrici più attente e scrupolose che io abbia mai diretto e, cosa della quale le sono grato, ha una cieca fiducia in me, tale da far tremare i polsi a qualsiasi regista. Questa fiducia andrebbe ripagata con una perfetta riuscita del personaggio; io spero di aver raggiunto questo obiettivo e se l'interpretazione di Cesira avrà dei difetti (ma credo proprio di no) tutta la responsabilità dovrà cadere su di me.

Vittorio De Sica: *De Sica parla della « Ciociara »*, « La Prealpina », 24 dicembre 1960.

Il « Giudizio Universale » riprende il discorso interrotto

[In questi giorni, per le vie di Napoli, ho visto il regista De Sica girare, con la sua « troupe », alcune scene del film *Il giudizio universale*. Perché ha insistito tanto per realizzarlo? Si tratta di una vicenda tragica o di una parodia? (*T. Ariello, Napoli*)]
Zavattini ed io non vogliamo recare con questo film nessun « messaggio » e nessuna teoria filosofica o morale. Vogliamo soltanto girare un'affettuosa satira borghese, divertendoci un po' alle spalle dei difetti nostri ed altrui (ma limitandoci a quelli veniali: nel *Giudizio universale* i peccati più gravi sono il furto e l'adulterio). Raccontiamo il nostro film sotto forma di favola (potremmo chiamarlo una favola moderna), e lo stile

e l'impostazione di tutto il film sono quelli che meglio s'addicono al mio temperamento sensibile soprattutto al grottesco. D'altronde, come ha detto Zavattini, *Il Giudizio universale* non deve spaventare. Non vuol essere, infatti, né una proiezione catastrofica o negativa di quanto potrebbe accadere agli uomini se, veramente, si arrivasse al gran giorno di cui parlano i Profeti, né un'astrusa evocazione.
La storia, infatti, è essenzialmente semplice. Essa comincia un giorno, a Napoli, in questa città dove il cielo ha già una sua vita, con certi nuvoloni barocchi, con l'eco del Vesuvio, dove l'atmosfera è già quella che c'interessa. Da quel cielo, improvvisamente, si ode una voce, che dura una frazione di secondo, e che dice: « Alle ore 18 comincia il Giudizio universale! ». La gente si guarda intorno, senza darvi troppo peso, ma la voce ritorna a farsi udire, e negli animi di tutti si insinua prima il dubbio, quindi la cartezza che l'umanità sia giunta veramente al suo *redde rationem*. L'ora del rendiconto finale pone ciascuno di fronte alla propria coscienza, e i peccati assumono tutto il loro peso, ma in una cornice da apologo, nella quale i personaggi si muovono in una luce da commedia, che sottolinea i diversi aspetti della debolezza umana. Alla fine del film si apprende che il Giudizio universale è stato rimandato, non si sa quando, non si da dove: tutto riprende a scorrere normale, un cane che era stato risparmiato dall'accalappiacani nel momento della attesa del Giudizio viene implacabilmente catturato, e la morale ce la fornisce un personaggio che troviamo alla fine della storia, un uomo qualunque che, saputo del rinvio, se ne scende per un vicolo di Napoli, guardando verso il cielo, e battendo con un dito su un foglietto di carta che tiene in una mano: « Che peccato », egli ripete, « avevo da dirgli tante cose, tante... Me le ero segnate tutte su questo foglietto... ».
Perché ho insistito tanto per realizzare questo film? Ho sacrificato quattro anni della mia attività per girare *Il giudizio universale,* che mi consente di riprendere il discorso interrotto con *Miracolo a Milano.* Non sono pentito di avere nel frattempo aderito a dirigere *La ciociara* di Moravia, prima di tutto perché « La ciociara » è un romanzo che mi è sempre piaciuto, e poi perché la protagonista, Sophia Loren, è una cara figliola per la quale ho moltissima stima. *Il giudizio universale* riprende lo stile di *Miracolo a Milano* e di un vecchio soggetto che io acquistai vent'anni fa dall'amico Zavattini, « Diamo a tutti un cavallo a dondolo », che tuttavia non riuscii ad imporre perché a quell'epoca i produttori erano lontani e sordi a un tale genere, ma che ora sono riuscito ad affermare col *Giudizio universale.*

Vittorio De Sica: *De Sica col suo « Giudizio » scherza sui nostri difetti,* « Epoca », XI, 460, 2 aprile 1961.

Sembrava che non avessimo più niente da dire

Ho atteso quattro anni per poter dirigere *Il giudizio universale.* Ho bussato a tante porte ma tutti i produttori non avevano fiducia nel soggetto e nella riuscita commerciale del film. Ho quindi rifiutato di girare altri soggetti che mi venivano via via proposti. La mia voce non

si è fatta sentire durante questi lunghi, per me, lunghissimi quattro anni, tranne la parentesi del film *La ciociara,* nel coro eseguito dai miei colleghi che nel frattempo hanno dato al cinema italiano degli ottimi film. La mia partecipazione al cinema era un lontano ricordo. Si era fermata, paralizzata con la vicenda di Gabriella Pallotta e Giorgio Listuzzi alla ricerca di un tetto. Sembrava che io e Zavattini non avessimo più niente da dire. E invece era soltanto fedeltà ad un'idea, era accanimento a voler far capire a chi non vuol capire, o non capisce affatto, che *Il giudizio universale* era un film che si doveva fare.
Dopo il lusinghiero risultato di *Miracolo a Milano* bisognava ancora una volta percorrere la strada stessa, riprendere il discorso interrotto così bruscamente da una falsa, errata interpretazione di qualche critico, pochi per la verità, di quel film.
E dal mondo magico dei barboni milanesi dovevamo assolutamente dopo il periodo realistico di *Umberto D.* ed il *Tetto*, tentare di portare il nostro intelletto ed il nostro umorismo a considerare di rendere favola anche una storia borghese per personaggi borghesi. Il compito era difficile perché rendere magico e favolistico un ambiente, come quello di noi borghesi, era un problema quasi insormontabile. Ci saremo riusciti? Starà al pubblico e alla critica di giudicarlo.
Sono stati quattro lunghi mesi di forte lavoro. Napoli, questa meravigliosa città, con la sua gente così pronta all'entusiasmo e così incline all'avvilimento, dove il profondo senso religioso si mescola con quello della superstizione è stata la sede ideale per un film del genere.
Ho trovato in ogni interno di Napoli, nella bottega d'un calzolaio, nei bassi di povera gente, in una casa al quinto piano di via Roma di una modesta famiglia borghese (a Napoli si chiama « meza cazetta »), nella casa dell'arricchito, dell'avvocato, del magistrato, negli uffici, nei banco lotto, dappertutto, accanto ad una immagine sacra con tante piccole lampadine, attorno attorno, ed accese durante tutte le ore del giorno e della notte, un agghindato e infiocchettato meraviglioso corno o un lucido argentato ferro di cavallo.
La favola del *Giudizio universale* ha trovato così il suo regno. Ed io sono grato a Napoli ed ai napoletani che m'hanno dato l'aiuto che mi occorreva per eseguire questo film che è stato uno dei miei più difficili, per la sua natura e per il suo stile.
Il film potrei definirlo una farsa. Ma farsa non dovrebbe essere. Potrei chiamarlo farsa drammatica, e neanche questa definizione è esatta, perché la farsa qualche volta prende il sopravvento. Per me è stato un continuo problema di stile e di ritmo soprattutto.
Un « grottesco » è la definizione che a nostro avviso si addice di più al film che abbiamo voluto fare e se siamo riusciti a dire delle cose serie e profondamente tristi, ridendo, potremmo essere soddisfatti della fatica che il film ci è costata.
Devo essere grato anche a tutti i miei collaboratori che hanno seguito con me le pene della lavorazione. Pensate che nel soggetto è descritto che, dalle prime inquadrature, si addensano su Napoli grosse nuvole nere e sui personaggi sovrasta sempre un cielo da incubo. Napoli è decantata da tutta la sua letteratura, dai suoi poeti, dai suoi musicisti, come la città dove sempre trionfa il sole. Ma questa affermazione non è soltanto nella fantasia dei suoi artisti ma purtroppo, per noi, è stata la cruda realtà.

Bisognava quindi provvedere altrimenti a questa penuria di nuvole e di cieli burrascosi. E noi, i tecnici, gli attori e le figurazioni, che erano tante, abbiamo dovuto eseguire tutte le scene da incubo all'alba di quasi tutti i giorni ed al tramonto.
Ma ho notato una cosa. Quando in un lavoro si mette della passione, e di questo mi hanno dato prova tutti gli attori che hanno voluto così benevolmente darmi la loro collaborazione, la fatica non si sente. Spero che tutto questo amore, questa dedizione, questa fiducia da parte di tutti non siano state da me tradite.

Vittorio De Sica: *Un lungo parto*, « Paese Sera », Roma, I settembre 1961.

Non è il « mio » film

Vorrei cercare di evitare, almeno in un'occasione particolare come è questa, quello che mi è sempre sembrato il difetto principale dei tantissimi convegni ai quali ho partecipato o che ho presieduto, quando ero presidente dell'Anac, il difetto della dispersione, della « universalizzazione » dei temi. Come altre volte si era di fronte alla barriera preclusiva della censura, questa volta il tema di fondo è la « crisi ». Se si vuole ottenerne la recessione occorre andare a vedere i problemi di fondo dell'impianto del nostro cinema e provocarne la moralizzazione.
« Moralizzazione », a mio avviso, vuol dire porre un freno alle discriminazioni di credito sin qui effettuate dalle Banche, per impedire che questo fenomeno di favoritismo eccessivo verso alcuni e di ostracismo quasi totale verso altri abbia a ripetersi. Ma « moralizzazione » deve anche voler dire restituire allo Stato la sua capacità di intervento diretto, specie nel settore dell'esercizio, la zona più retriva della politica cinematografica. Il mio *Miracolo a Milano* non avrebbe mai potuto essere realizzato se non fosse esistito allora un circuito di Stato di sale cinematografiche, che ne assicurassero la visione al pubblico. Oggi l'Enic non esiste più e l'« esercizio » è quindi totalmente libero di vincere la sua battaglia di sempre contro il cinema italiano, contro quel cinema cioè che intende esprimere le proprie ragioni, manifestare la propria presenza fuori dagli « standard ».
La censura: questo è l'altro dei principali ostacoli a un cinema sano che ancora non siamo riusciti ad abbattere. Il problema può sembrare oggi meno grave ma in realtà si fa sempre più strada nei produttori quell'autocensura che è pericolo ancora maggiore. Occorre che il cinema possa essere veramente libero: la libertà è la migliore delle medicine contro la pornografia.
Per rinascere, il cinema deve però innanzitutto divenire industria e per divenirlo ha necessità dell'aiuto dello Stato, cioè di una legislazione precisa. In questo senso condivido tutte le accuse espresse dai partecipanti alla « Tavola Rotonda » dell'« Europa Letteraria »: lo Stato italiano è sempre stato contro il cinema, basterebbe ricordare la frase pronunciata in aula da quel deputato: « io al cinema ci mando la mia serva... » Si dimentica così tutta la propaganda fatta all'Italia dal nostro cinema e soprattutto da quello neorealista: fu questo il cinema che riprese un

dialogo civile tra noi e i paesi ex-nemici. Ma contro lo spirito che lo animava, contro tutto lo spirito critico del nostro cinema, c'è sempre l'Azione Cattolica, con il suo dichiarato desiderio di distruggerlo, con quell'arma — sempre a portata di mano — della censura.
Non capiscono, i nostri governanti, che il cinema è un fenomeno economico serio, che quando questa industria in America era fiorente, era tra le prime industrie di quel paese. Oggi non lo è più, ma proprio in conseguenza di un inaridimento artistico. Ed ecco che viceversa in Italia si manifestano grandi afflati artistici che permettono al nostro cinema di primeggiare, che potrebbero dargli una vera potenza economica: vengono fuori in Italia i Fellini, gli Antonioni, i Franco Rosi, i Pietrangeli e tanti altri, e che cosa si fa per mantenerne produttivo l'estro? Possono esservi annate cinematografiche più o meno felici, ma qui siamo in crisi proprio alla fine di un anno che ha visto il fulgore delle opere di Fellini, di Visconti.
Che fare? Lo Stato dovrebbe creare un organismo, fuori da quel Ministero che si occupa di Sport e Turismo, e che si dedichi davvero allo spettacolo: teatrale, drammatico, lirico, cinematografico. Un organismo che tra gli altri suoi dirigenti o « partecipanti » abbia anche quei produttori che hanno sin qui dimostrato sia una capacità industriale che una sensibilità ai temi e ai problemi dell'arte.
Questo organismo dovrebbe come prima cosa creare un vero esercizio ancora più efficiente di quello che già c'era. Una volta avevamo anche un organismo di Stato per la distribuzione del film italiano all'estero che ha potuto disporre di alcuni miliardi. Cosa ne è stato? In questo settore ha sempre operato la speculazione: il povero Tamburella, morto povero, dopo avermi prodotto *Sciuscià* con sei milioni ne cedette il diritto allo sfruttamento per quattro milioni, non sapendo come farlo circolare. Ebbene quel film ha reso miliardi ai suoi acquirenti, miliardi tutti incassati da distributori stranieri. Basti pensare che in giro per il mondo lo hanno sfruttato ben tre società.
Questo non capiscono i nostri governi: che il cinema può rendere moltissimo in quella valuta estera di cui tanto si ha bisogno.
Ultimo ma non meno tragico problema è quello dei rapporti tra artista o più semplicemente, se si vuole, tra autore cinematografico e produttore. Quando ho voluto fare quelli che sono stati i miei film d'avanguardia non ho mai trovato produttori (tranne Rizzoli per *Umberto D.*, che in Italia tra l'altro incassò solo qualche milione in meno di quelli spesi). Che il produttore debba recuperare almeno i soldi spesi, questo è fuori dubbio, ma perché ciò avvenga occorre appunto che vi sia una solida e non speculativa distribuzione internazionale. A un film d'avanguardia il solo mercato italiano non può infatti bastare. Credo però che quando un regista ha assicurato a un produttore uno o due film di successo, e insieme dignitosi, dovrebbe ottenere da quello stesso produttore la più assoluta libertà di realizzare un proprio film senza alcuna intromissione del produttore stesso.
Mi ha telefonato Ponti da New York annunciandomi il successo riportato anche lì da *Ieri, oggi, domani*: un film, come del resto i miei ultimi, del quale non posso essere totalmente soddisfatto. Un film dignitoso, un buon film ma non il « mio » film. Eppure, quando gli ho chiesto di finanziarmi adesso un « mio film » si è dichiarato d'accordo soltanto su una cifra limite di cento milioni. Cosa si può fare con una simile

cifra? Io ho fatto *Ladri di biciclette* con sessanta milioni, ma adesso ce ne vorrebbero molti ma molti di più.
Una volta facevo l'attore e mi finanziavo così i miei film, ma adesso non recito più e ho necessità di un produttore: dove trovarlo? E' qui che lo Stato dovrebbe intervenire: i miei film neorealisti hanno sempre reso miliardi, in giro per il mondo; il problema sta tutto nell'avere una nostra distribuzione internazionale che riporti a casa questi soldi, finiti sempre e soltanto nelle tasche degli speculatori.

Vittorio De Sica: *Un deputato disse: io al cinema ci mando la mia serva*, « L'Europa letteraria », V, 27, marzo 1964, pp. 104-107.

Il cinema è andato più avanti

[L'ultima sua regia che sia già stata sottoposta al giudizio del pubblico è quella di *Matrimonio all'italiana*: pare che il film si prepari a toccare l'incasso record per l'Italia di tre miliardi di lire ma pare anche che abbia dato a Eduardo qualche dispiacere.]
« Filumena Marturano », da cui è stato tratto il film, è l'opera più alta di quel grande commediografo che è Eduardo. La commedia resta quello che è: il maggiore testo napoletano, il film è un buon film: a Eduardo credo non sia piaciuto, però io avevo scritto a Ponti avvertendolo e dicendogli che non volevo dare dispiaceri a questo grande autore. Del resto anche a lui direttamente lo avevo detto: portare un testo dalle tavole del palcoscenico allo schermo significa romperne le tre unità di tempo, luogo e azione. « Non vorrei deluderti », gli dissi. Perché per un autore questa delusione è inevitabile, anche per un autore di romanzi. Il cinema è movimento: « fotografia in movimento », lo chiamano gli americani... Certo: in crisi come siamo, il cinema italiano si è molto avvantaggiato degli incassi di questo film. Mi spiace solo che l'Oscar recentissimo a *Ieri, oggi e domani* abbia impedito a Sophia di prendere l'Oscar per la migliore recitazione: perché quella di Sophia in *Matrimonio all'italiana* è la sua migliore interpretazione, di un livello altissimo. Del resto è stata lei a volere il film. Dopo *La ciociara*, dopo l'episodio di *Boccaccio*, dopo *Ieri, oggi e domani* le mancava e ha voluto farla, la parte di Filumena Marturano. Sono quattro film che hanno rimpolpato le casse del cinema italiano.

[L'ultima volta che ci siamo visti di questa « quaterna » lei aveva realizzato solo il primo « ambo » eppure già allora diceva che le sarebbe parso giusto che un produttore ricompensasse tanta fortuna commerciale dandole la libertà di fare un « suo » film. Ci pensa ancora?]
Sì, io ho sempre un vivo desiderio: di aggiungere un altro *Umberto D.* al mio attivo. Con quel film Rizzoli ci rimise un parte del suo denaro e io la mia paga. Ma mi sembra ne sia valsa la pena: gli inglesi lo chiamano « il film dei film ». Pochi fra gli abituali spettatori dei cinema lo hanno visto ma oggi una sua copia è patrimonio di tutte le cineteche del mondo. Non si può solo fare film per tutti: il linguaggio va portato avanti, le tematiche vanno rinnovate. Noi lo facemmo con

il neorealismo, più di recente un'altra rottura l'ha creata la « nouvelle vague ». Ma bisogna andare avanti, continuare ad aprire la strada. Ho detto a Rizzoli: « tu stesso fai *Deserto rosso* », quel film meravigliosamente alto di Antonioni, « fai i film di Fellini ». Occorre andare avanti con il linguaggio, con lo stile, occorre seguire i tempi nuovi. « A volte — gli ho detto — « ci guadagni molto, a volte ci rimetti un poco ». Gli ho proposto di fare « Un cuore semplice » di Flaubert ma Rizzoli non ha fiducia. Mi propone « Incompreso ». Gli ho risposto: « no, il cinema è già più avanti ».

[Certo è curiosa questa diversità fra gli incassi dei suoi due tipi di film].
Credo che ci sia solo Chaplin che abbia incassato quello che voleva facendo i film che voleva, ma Chaplin è un grande clown. Di attori, di grandi attori, ce ne sono tanti, di clown uno o due per secolo: abbiamo avuto Chaplin e Grog, adesso c'è Tati. Io non sono riuscito a fare insieme le due cose: un film di successo che fosse insieme il « mio » film. Ho fatto solo le due cose separatamente. Una storia « unica » non può essere « adattata » a degli attori: per affascinare il pubblico ho bisogno di un viso « unico ». La magìa di Chaplin...

[Eppure lei stesso è attore.]
Non riesco a dirigermi: è un tormento. Ci ho provato una volta con un episodio dell'*Oro di Napoli* ma mentre recitavo guardavo il ragazzo, il mio « partner », come se lo stessi dirigendo. Per carità: non ci proverò mai più.

[Lei comunque ha sempre diretto prevalentemente film con attori.]
Amo gli attori. Rifarò sempre volentieri un film con la moglie di Ponti, che è una grande attrice o con quel meraviglioso attore che è Marcello Mastroianni. Ci tengo a dirlo: non è che io disprezzi quello che ho fatto negli ultimi anni e del resto sono film che hanno preso grandi premi, sono anche stati tentativi di un tipo di spettacolo e hanno meriti: non dico artistici ma hanno certo delle qualità. Non ci sono film d'arte e altri no. Ci sono film che nascono col successo in tasca e altri che sono « anticommerciali »: ma poi non è neppure vero che questi ultimi non possano avere mai successo.

[*Un mondo nuovo*, il suo film che vedremo in autunno, non è certo un film commerciale, ma vorrei che lei mi dicesse esattamente come lo colloca.]
Zavattini sceneggiò una storia che io potessi dirigere e interpretare. Io dovevo essere il padre di Geraldine Chaplin e dovevo aprirle gli occhi su un suo amore impossibile per un dongiovanni sposato: ma la ragazza, incinta, una volta aperti gli occhi si suicida. Una storia drammatica impiantata sul problema dell'aborto. Nacquero però via via varie perplessità nei produttori. Il film si salvò da un mio incontro col produttore dei film di James Bond che è poi quello che ha prodotto anche *Sabato sera, domenica mattina*. Mezz'ora di colloquio per combinare il film, la massima libertà. Ne abbiamo fatto un film francese, Zavattini lo ha adattato. Il concetto è che un bambino può nascere ma in « un nuovo mondo » senza il pericolo delle atomiche, senza le altre mille paure. E' la storia di un amore, un colpo di fulmine fra due giovani, un amore impetuoso

e violento e anche fisico, come naturalmente sono i veri amori. Lei viene dalla provincia, lui anche. E' un figlio della media borghesia di diciannove anni che rompe col padre perché orientato a sinistra, va a Parigi a studiare ma preferisce farvi il fotografo per campare senza dovere nulla al genitore. E lei poi aspetterà un figlio. Lo sa che al mondo vi sono più aborti che nascite? I ricchi vanno in Svizzera, le altre madri rischiano la vita e molte la perdono. C'è il problema di dare fiducia nella vita ai giovani, c'è anche però quello di controllare le nascite. Ma il film è assolutamente delicato, non credo provocherà nessun problema di censura: è un film altamente morale.

[Eppure come un anno fa lei pensa sempre a *Umberto D.*: ha qualche progetto nel cassetto?]
Per adesso sto facendo *Caccia alla volpe,* una sorta di cugino di secondo grado di *Miracolo a Milano,* su uno spunto realistico, una fiaba, una storia fantasiosa, farsesca con quel grande attore comico che è Peter Sellers. I quattro protagonisti sono dei clown. In fondo anche questa storia avrà una sua morale: che solo i piccoli ladri vanno in galera, i mandanti si salvano sempre. Poi chissà. Zavattini ha due storie bellissime. Una meravigliosa, l'ho già proposta a De Laurentis per la Mangano e alla Universal per la Lollobrigida: *Diario di una donna.* E' la moglie di un gerarca fascista che non ama il marito e tiene un diario. La « piccola » storia sullo sfondo della « grande » storia. Il fascismo visto nella contrapposizione degli atti. Chissà se troverà un produttore.

Giulio Mazzocchi: *Domande a Vittorio De Sica per « Un mondo nuovo »*, « L'Europa letteraria », VI, maggio 1965, pp. 133-136.

Svegli a sentire a' voce

Di notte, eravamo in quattro, mio fratello e le mie due sorelle, svegli, con le orecchie tese, a sentire, 'a voce, una delle tante voci che nel vicolo parlava, cantando, con qualcuno rinchiuso a S. Francesco.
« A ritto ll'avvucato miette appiello / Rosa nun è asciuta cchiù 'a rinto 'a casa ». La stessa gente, i figli della stessa gente ho trovato. Le stesse voci, le stesse grida, i canti, le parole. Lo stesso odore di biancheria lavata, stesa al sole tra una finestra e l'altra. Sono anni che ritorno a Napoli, e la trovo sempre eguale. Anche se hanno coperto il Rettifilo con l'asfalto, Napoli ha l'aspetto di cinquant'anni fa per me. Come premio, nostro padre ci mandava a Napoli ogni estate da una zia. Era la gioia più grande che poteva riservarci la vita. La carrozzella che ci portava dalla stazione alla casa giù per il Rettifilo, saltava, sbandava fra un lastrone e l'altro ormai divisi da grosse buche. E noi quattro aggrappati alle maniglie del sedire posteriore o alle gambe di chi ci sedeva di fronte, tra il grido del pizzaiolo con il porta pizze di stagno sulla testa « c 'o fummo, c 'o fummo » e l'odore mattutino di carrube, catrame e mare e lo scampanio insistente, ora forte, ora piano, del tram gremito di gente arrampicata lungo tutto il predellino della carrozza posteriore.

La finestra della casa che ci ospitava dava in una piazzetta. Là, sotto, un uomo spazzolava, con una spazzola da panni, delle pesche. Dalle sue mani le pesche venivano posate sul banco, più gialle, più colorate di prima. Un altro preparava un trionfo di fichi d'india, rossi, gialli, azzurri.
Il bisogno di veder bello, colorato. Tutto è simmetrico, ordinato in questo popolo che appare disordinato.
Vedo ancor oggi uomini di fatica che trasportano sacchi di farina. Sono stanchi, sudati. Hanno trasportato cento sacchi d'un quintale l'uno. E questi uomini sentono il bisogno di mettere su ogni sacco, la di cui cima somiglia a un cesto bianco, un pomodoro rosso. E cantano. Il loro canto anticamente somigliava al lamento del flamenco spagnolo ma da quando un musicista napoletano ha scoperto la « scala napoletana » il popolo ha cantato napoletano, « ncopp' 'o capo 'e Pusilleco addiruso », odoroso di mare, di fichi d'india, e di cantilene sopra la fabbrica dell'Ilva dove migliaia di napoletani lavorano anche di notte.
Un napoletano quando lavora fa in mezz'ora quello che un altro fa in un giorno.
Un ciabattino, nella nostra piazzetta, non si decideva mai a cominciare a dar spago e punteruolo. Prima il caffè, poi la sigaretta, « 'o ggiurnale », e le ore passavano; una, due, tre. Poi improvvisamente si metteva giù a testa china, con le sue mani veloci, attento, senza distrarsi un sol momento. All'una era tutto finito. Le scarpe riparate « 'a sotto e ncoppa », lucidate, brillanti, come nuove.
In un laboratorio di sartoria, le mani dei lavoranti sembravano quelle di matti forsennati che non cessano mai di agitarsi dal basso in alto, in un carosello frenetico.
In apparenza, gente pigra. Un tale si avvicina, in stazione, a uno che aspetta una coincidenza o l'arrivo di un parente. Chiacchiera con lui amabilmente del congresso di un partito, della canzone premiata a un festival, della ingiustizia di un sindaco non nominato. E così passa velocemente l'attesa. Alla fine il signore si dichiara fortunato di averlo conosciuto e lo saluta, ma lui cortesemente gli dice che una piccola somma gli è dovuta per la sua prestazione. « Tené cumpagnia ».
Quando giravo *L'oro di Napoli*, eravamo sempre circondati da una folla che osservava lo svolgimento dell'azione. A sera i segretari e l'amministratore provvedevano a pagare le comparse, i proprietari dei vari negozi che avevano dovuto rinunciare alla loro usuale vendita. Un uomo sulla quarantina che era rimasto lì tra la gente, semplicemente a guardare la scena, pretendeva di essere pagato anche lui. « Ma lei non ha fatto niente. Non è nella lista delle comparse. » « Ma io so' curioso. Nun so' iuto a faticà. Mi avete attratto. Mi dovete risarcire. »
La guerra, le bombe, la rovina. Questo stesso popolo ha vissuto le ore terribili della guerra con uno spirito forse unico al mondo: seppellivano i loro morti e tornavano alle case ormai semidistrutte, in attesa del prossimo cataclisma. Silenziosi, senza un grido di protesta, e capivano tutto.
Un mattino uno di questi napoletani fu raccolto dalle macerie del rifugio di via Santa Lucia, illeso. Ma lui si ricordò di aver lasciato « llà sotto » più di cento napoletani che non avevano più bisogno di riparare scarpe, di cucire pantaloni e giacche, di « tené cumpagnia » a qualcuno. Prese

una lastra di marmo che copriva il comò della sua stanza da letto, si affacciò alla finestra e la scaraventò sopra i soldati tedeschi che passavano. Via i tedeschi, hanno ripreso « a faticà ». Non hanno voluto più vedere morti, non hanno ucciso, non si sono vendicati su nessuno.
Questi ultimi quindici giorni sotto una continua pioggia dirotta, mi sono aggirato per le strade mattina e sera. Mi avvicinavo a qualcuno, gli domandavo chi fosse, e con la gentilezza propria dei napoletani, immediatamente tutti declinavano le generalità, facendo precedere il cognome al nome, come si usa sotto le armi.
Il dialetto napoletano è il più dolce, garbato, musicale, dialetto italiano. Anche quegli accenti tonici sbagliati lo rendono ancora più dolce. La prostituta che rintracciai vicino alla Galleria, disse che aveva una bambina con la « piliomelite » all'ospedale in attesa che le facessero la « scarpètta ». Se avesse detto scarpétta non mi avrebbe fatto l'effetto che mi fece. Le didascalie che troverete sotto ogni fotografia sono la riproduzione quasi stenografica di quello che mi hanno detto i napoletani che ho interrogato, compreso qualche errore, come per esempio quell'ingenuissimo « predicà » invece di pregare, oppure certe italianizzazioni del dialetto che i napoletani usano fare spesso. Di italianizzazioni ne ho dovute apportare anch'io per evitare troppe fatiche al lettore. O ci sarebbe voluto un vocabolarietto. Alcune fotografie non hanno la solita didascalia in prima persona. Si tratta, per esempio, di frasi da me carpite al volo qua e là, come quella lapidaria della cognata del negro, che udii proprio nel porto di Napoli, o della vecchia che si ribellò al nostro List gridando che se ne andasse nella bella via Chiaia invece di voler scoprire, nel povero vico, la sua miseria.
Ma anche senza avvertimenti il lettore si orienterebbe da solo tra le imperfezioni del testo certamente guidato dal suo cuore.
Ci sono poi fotografie prive di commento, in quanto i loro protagonisti, diciamo così, si sono rifiutati di farsi intervistare, ma le immagini sono così forti. Altre ne ho dovute purtroppo escludere per varie ragioni e si sono così sacrificate anche le relative didascalie.
Non vorrei tuttavia privarvi di quella di Mario Pisanti, « 'o schiattamuorte ». Mi disse Pisanti: « E' un mestiere duro, difficile. Il nostro lavoro si svolge in questo modo, portiamo giù tutti i fiori, e quando c'è il carro portafiori pensiamo ad aggiustare le corone in maniera che i nastri siano ben visibili, perché la gente in strada, durante il corteo, possa vedere bene il nome di chi le ha mandate. Il momento veramente più difficile e pietoso è quando aspettiamo che gli intimi facciano uscire i familiari più stretti per poter collocare la salma nella bara. Le insistenze sono sempre vane, perché quando si tratta di una madre o di una moglie è molto difficile farle allontanare ».
« E' successo parecchie volte che qualcuno di noi se n'è andato a casa con qualche ricordino, "c' 'a faccia tutta scippata e ch' 'e ssacche d' 'a giacca, rotte". Perché al momento di prender la salma si sono scagliati contro di noi gridando: "Mariuole! ve vulite arrubbà 'o figlio mio!" ».
« Una volta, nella zona di Forcella, due colleghi miei, andarono a prendere una vecchia madre il cui figlio era un mezzo guappo. All'atto di deporre il cadavere nella bara furono presi di petto, scaraventati con violenza contro il muro e apostrofati con queste parole: "No, tu da cca' 'a màmmema nun t' 'a puorte!". Uno di loro rispose: "e tienetella!. »
Dovrei continuare forse per un anno ancora a girovagare per Napoli

e scoprire i napoletani. Questo libro vi farà conoscere solo una parte di essi, e devo dirlo molto chiaro.
Prima di tornarmene a Roma, andai al Porto per interrogare chi partiva e chi arrivava. Sentii le loro voci accorate, i loro singhiozzi, le loro grida agghiaccianti, e non osai avvicinarmi. Restai lontano, silenzioso, quasi sugli attenti.
Una contadina anziana, seduta in terra perché le gambe non la reggevano, guardando il vapore che si allontanava, continuava a lamentarsi con una ostinata, monotona nenia: « Figlio, figlio ingrato! ». Un secondo vapore, che veniva dall'America, stava attraccando, tra altri saluti, tra altre parole.

Vittorio De Sica: *Napoli e i suoi personaggi* [Testi Vittorio De Sica Fotografie Herbert List], Milano, Rizzoli, 1968, pp. 8-13.

Nessuna concessione, nessun compromesso

In fase di ideazione e di scelta di un soggetto, io penso subito al suo esito artistico. Così è stata la volta dei primi film neorealisti, sino ad *Umberto D.* che non aveva in sé nessuna concessione e nessun compromesso. Film che andavano assolutamente contro corrente, e che non procuravano al produttore quei benefici che sono forse il suo unico scopo. Ne risulta che artisti impegnati si rivolgono più al giudizio della critica, che non alla massa di pubblico pagante che ama film a carattere esclusivamente commerciale. Il mio *Umberto D.* non ha incassato il costo delle copie, ma si trova in tutte le cineteche del mondo.
Purtroppo il cinema è un'industria e bisognerebbe pensare sia al lato artistico che al lato commerciale. Charlie Chaplin, nel passato, credo che abbia trovato la formula perfetta, mentre Flaherty è rimasto l'artista che ha interessato soltanto una élite di intellettuali.

Vittorio De Sica: *Le risposte,* « Bianco e nero », XXXIII, 5-6, maggio-giugno 1972, p. 89.

In passato lo stile era più severo

Caro Rondi, nella tua critica al film *Il viaggio* da me diretto, inizi con questa affermazione: « "*Il viaggio*" *era una splendida e riarsa novella di Luigi Pirandello, in cui gli usi siciliani principio di secolo e, in primo luogo, la terribile soggezione della donna all'uomo, erano descritti con un'asprezza cruda che anticipava quasi il cinema neorealista, e con una polemica implicita che anticipava il femminismo* ».
D'accordo, caro Rondi. Ma, da parte mia e dei miei collaboratori, sarebbe stato forse un impegno più difficile e meno bene accetto da parte del

pubblico. Sarebbe stato un film aderente allo stile della novella di Pirandello, un film scuro, chiuso, con un'interprete che poteva benissimo essere un'altra donna, un'altra attrice, forse una non professionista, e non Sophia Loren che è una attrice di una sensibilità fine, di una delicata sentimentalità, un'attrice estroversa e non così introversa come l'Adriana di Pirandello. Non so se tu ricordi la deliziosa moglie di Raf Vallone, Elena Varzi giovane — oppure una Luisa Ferida — e, perché no, una Anna Magnani giovane. Ecco il fisico ideale, e l'attrice ideale per questo tipo di personaggio.
Immagina che la più grossa difficoltà della nostra edizione è stata quella di esprimere questo segreto amore di Adriana per Cesare con dei silenzi ansiosi, con dei fugaci sguardi colpevoli, un represso timore di farsi scorgere, di tradirsi. Nella nostra versione, inizia questo stato d'animo prima che lei diventi vedova. Invece nella novella di Pirandello — tu ci fai osservare — la passione esplode « *improvvisamente nella donna emersa dalla sua tetra clausura, con una calda gioia di vivere che la sospingeva verso il cognato cui, da ragazza, era stata destinata in moglie* ». Vedi che anche tu hai letto tra le righe della novella questo suggerimento di Pirandello. Adriana sposa per il volere del padre il secondo dei figli, perché cagionevole di salute. E perché dunque, come tu avresti voluto, rinunciare a questo sentimento che noi abbiamo posto in Adriana, del suo amore segreto per il primogenito Cesare?
Tu continui: « *Uno stile così moderno e una tematica tanto attuale avrebbero trovato senza fatica nel cinema di oggi una loro meditata e polemica collocazione* ».
Carissimo Rondi, ho il rimorso di non aver seguito questa linea di racconto, come in passato ho dato prova qualche volta di esser stato fedele a uno stile più severo di quello adottato per *Il viaggio*, con un'ambientazione, così come tu vuoi, cupa e realistica al cento per cento. Vedi per esempio la severità e l'asciuttezza del mio *Umberto D*. Ma quanti pochi, ahimé, hanno visto quel film. Un film che oggi è in tutte le cineteche del mondo, nelle cineteche delle università americane ma che purtroppo il novantotto per cento degli italiani non hanno visto.
Noi avevamo l'obbligo di fare un film tratto da una brevissima novella di Pirandello per l'interpretazione soprattutto di Sophia Loren e Richard Burton. Un film che, oltre a interessare una platea italiana, interessasse anche un pubblico internazionale. Il risultato positivo del film, la critica favorevole dei più autorevoli critici italiani, e l'accoglienza del pubblico che assiste numeroso alle proiezioni, è motivo di grande soddisfazione. E mi consola che il caso del *Viaggio* non sia il solo. In un momento nel quale sesso e violenza, da un lato, ed alienazione del pubblico, dall'altro, sembrano voler crescere in progressione geometrica, il successo, oggi, del *Viaggio* e di *Come eravamo*, ieri del mio *Giardino dei Finzi Contini*, dimostra che esiste lo spazio per un cinema, che, pur venendo incontro a certe esigenze di popolarità e di spettacolarità, rifiuti le ricette più volgari. E, in fondo, più facili.

Vittorio De Sica: « *Il viaggio* » *di De Sica*, « Il Tempo », Roma, 27 marzo 1974.

LE INTERPRETAZIONI, LE REGIE

• TEATROGRAFIA

a cura di Ernesto G. Laura

1915-18 - durante la prima guerra mondiale si esibisce negli ospedali in spettacoli di dilettanti.

1922 (c.) - spettacolo di dilettanti straordinario per un'unica « serata a beneficio del fondo per un gagliardetto alla Milizia Nazionale di Roma con l'intervento di S.E. l'Onor. B. Mussolini ». Il programma comprende:

Chiodo schiaccia chiodo di Achille Torelli (un atto).

Canzonette cantate da Vittorio De Sica.

L'oro e l'orpello di Gherardo del Testo (due atti) - int.: Baronessa M.S. Calenda di Tavani (la signora Adelaide), M. Fera (Sofia, sua figlia), Marchese E. Rappini (Bernardino), Vittorio De Sica (Anatolio Felix), A. Rosati (Roberto), G. De Fornari (Valentino), N.N. (un notaio).

Versi detti fra un atto e l'altro dall'avv. Mario Pelosini (Roma, Teatro Valle, 28 maggio).

1923 - compagnia Tatiana Pavlova (con Renato Cialente) esordio come generico (un cameriere) in: **Sogno d'amore** di Kossorotov.

1923-24 - « secondo brillante » nella medesima compagnia, che rappresenta i seguenti testi con la regia di Tatiana Pavlova:

Miss Hobbs di Jerome K. Jerome.

Kasatka (1916) di Aleksej Tolstoj.

Romanzo (Romance) di Edward Brewster Sheldon (1913) (novità per l'Italia).

La signorina Giulia (Fröken Julie) di August Strindberg.

La signora dalle camelie (La dame aux camélias) di Alexandre Dumas fils (1848).

Chirurgia (Chirurgja) dal racconto di Anton Cechov.

Il lupo di Gubbio di Boussac de St. Marc.

L'ufficiale della guardia (A Testór) di Ferenc Molnár (1910) (novità per l'Italia - 1924).

Gelosia (Revnost', 1913) di M. Arcybašev.

Amore e raggiro (Luise Millerin **o** Kabale und Liebe) di Friedrich Schiller (1784).

La favola del lupo (A Farkas) di Ferenc Molnár (1912) (novità per l'Italia).

Pigmalione (Pygmalion) di George Bernard Shaw (1914).

Io voglio così (Mrs. Dot) di W. Somerset Maugham.

L'avventura terrestre di Rosso di San Secondo (novità assoluta - Milano, Teatro Diana, 11 aprile 1924) - **int.:** Tatiana Pavlova (Alessandra), Renato Cialente (Ruggero), Vittorio De Sica (un solfataro) ed altri.

Una cosa di carne di Rosso di San Secondo (novità assoluta - Busto Arsizio, Teatro Cervantes, 18 dicembre 1924).

1925-26 - « secondo brillante » nella compagnia Italia Almirante Manzini, diretta da Luigi Almirante (altri attori della compagnia: Corrado Racca, Salvioni, Delfini, Fantoni, Magheri). Si rappresenta il seguente repertorio:

La ballata dell'orsa minore di Carlo Veneziani (novità assoluta - Bologna, settembre 1925).

Ingeborg (id.) di Kurt Goetz, traduzione di Ada Salvatore (1922) (novità per l'Italia - Milano, Teatro Manzoni, 11 novembre 1925) - **int. principali:**

Italia Almirante Manzini (Ingeborg), Luigi Almirante (Ottone, suo marito), Corrado Racca (Pietro Pietri). N.B.: Dato il limitato numero di personaggi, nessuno dei quali adatto ad un « secondo brillante », è probabile che De Sica non abbia partecipato a questo spettacolo.

Il focolare di Gherardo Gherardi (novità assoluta - Bologna, Teatro Comunale, 25 giugno 1925).

L'amorosa tragedia di Sem Benelli (novità assoluta - Roma, Teatro Valle, 14 aprile 1925).

1927-29 - « attor giovane » nella compagnia Luigi Almirante-Giuditta Rissone-Sergio Tòfano, diretta da Luigi Almirante (altri attori della compagnia: Amelia Chellini, Giuseppe Porelli, Valpreda, Delfini, Checco Rissone). Si rappresenta il seguente repertorio:

La vocazione di Enrico Serretta (novità assoluta - Milano, Teatro Manzoni, 21 aprile 1927).

Giochi al castello (Játék a Kastélyban) di Ferenc Molnár (1925) (Milano Teatro Manzoni, 27 aprile 1927) - **int. principali:** Luigi Almirante (Korth), Giuditta Rissone (Annie), Sergio Tòfano, Vittorio De Sica, Valpreda, Delfini.

Il Dottor Miracolo di Francis de Croisset e Robert de Flers (novità per l'Italia - Milano, Teatro Manzoni, maggio 1927).

Bellavita di Luigi Pirandello, atto unico (novità assoluta - Milano, Teatro Eden, 27 maggio 1927) - **int.:** Luigi Almirante (Bellavita), Sergio Tòfano (il notajo Denora), Vittorio De Sica (l'avvocato Contento), Giuditta Rissone (la signora Contento).

Il sistema di Anacleto di Giovanni Tonelli (novità assoluta - Brescia, giugno 1927).

Beniamino (Benjamin) di Melchior Lengyel (novità per l'Italia) - **int. principali:** Sergio Tòfano (Eugenio Valy), Giuditta Rissone (Ginetta), Luigi Almirante (Torock), Rosetta Tòfano (Gisella), Amelia Chellini (la signora Bala).

Androclo e il leone (Androcles and the Lion) di George Bernard Shaw (1913) (Roma, Teatro Argentina, 25 gennaio 1928).

I giorni più lieti di Giannino Antona Traversi (1903) (ripresa) - **int. principali:** Sergio Tòfano (conte Luciano del Bosco), Amelia Chellini (contessa Anna Lanti), Giuditta Rissone (donna Costanza, sua figlia), Luigi Almirante (principe Marcantonio Frangipane), Vittorio De Sica (don Livio, suo figlio),

L'uomo di Birzulah di Dino Falconi e Oreste Biàncoli (novità assoluta - Milano, marzo 1928) - **int. principali:** Luigi Almirante (Stefano Wangel), Giuditta Rissone (Marta), Vittorio De Sica (Anatolio), Sergio Tòfano (prof. Mark).

Qui comincia la sventura di Sto (novità assoluta - Torino, Teatro Carignano, 1928) - **scg.:** Sergio Tòfano - **cost.:** Rosetta Tòfano - **int. principali:** Sergio Tòfano (il signor Bonaventura), Vittorio De Sica (Partecipazio), Luigi Almirante (il bellissimo Cecè), Giuditta Rissone, Gina Sammarco, Amelia Chellini - **m.:** Liberati.

La regina in berlina di Sto (novità assoluta - Torino, Teatro Carignano, ottobre 1928) - **scg.:** Sergio Tòfano - **cost.:** Rosetta Tòfano - **int. principali:** Sergio Tòfano (il signor Bonaventura), Vittorio De Sica (il bellissimo Cecè), Luigi Almirante, Giuditta Rissone.

Voulez-vous danser avec moâ? di Marcel Achard (1923) (novità per l'Italia - Milano, Teatro Manzoni, 1° novembre 1928).

Tirare sul cinque di Carlo Salsa (novità assoluta - Siena, 1929).

Olimpia o gli occhi azzurri dell'imperatore (Olympia) di Ferenc Molnár, trad. di Balla e De Vellis (novità per l'Italia - Roma, Teatro Argentina, 15 febbraio 1929) - **int.:** Luigi Almirante (principe generale Plata Ettingen), Amelia Chellini (Eugenia, sua moglie), Giuditta Rissone (Olimpia, loro figlia), Vittorio De Sica (Kovacs, capitano degli Ussari), Sergio Tòfano (il colonnello della Gendarmeria), Dolfina Dolfini (una dama).

Una losca congiura di Sto (novità assoluta - Milano, aprile 1929) - **scg.:** Sergio Tòfano - **cost.:** Rosetta Tòfano - **int. principali:** Sergio Tòfano (il signor Bonaventura), Vittorio De Sica, Luigi Almirante (il bellissimo Cecè), Giuditta Rissone.

Volpone adatt. di Alessandro De Stefani da Ben Jonson (novità assoluta - Milano, aprile 1929).

L'uomo che si è cambiato nome (The Man Who Changed His Name) di Edgar Wallace (novità per l'Italia - Torino, Teatro Alfieri, 1929).

Il vostro sorriso di André Birabeau e Dolley (novità per l'Italia - Milano, Teatro Manzoni, 1929).

La zitella di Carlo Bertolazzi (ripresa - 1929) - **int. principali:** Sergio Tòfano (cavalier Lao), Giuditta Rissone, Vittorio De Sica, Luigi Almirante.

O di uno o di nessuno di Luigi Pirandello (novità assoluta - Torino, Teatro di Torino, 4 novembre 1929) - **int. principali:** Luigi Almirante (l'avvocato Merletti), Sergio Tòfano (Tito Morena), Vittorio De Sica (Carlino Sanni), Giuditta Rissone (Melina), Amelia Chellini (la Pedoni).

Jean de la Lune di Marcel Achard (1929) (novità per l'Italia - 1930).

1930-31 - compagnia Artisti Associati, diretta da Guido Salvini - « primo attore » (altri attori della compagnia: Giulio Donadio, Giuditta Rissone, Umberto Melnati, Amelia Chellini, Pina Renzi, Checco Rissone). Si rappresenta il seguente repertorio con la regìa e, salvo diversa indicazione, la scenografia di Guido Salvini:

Elsa, la cavaliera di P. Demasy, dal romanzo omonimo di Pierre MacOrlan (novità per l'Italia - Milano, Teatro Manzoni, 27 settembre 1930).

L'isola meravigliosa di Ugo Betti, « commedia-balletto » (novità assoluta - Milano, Teatro Manzoni, 3 ottobre 1930) - **scg.:** Mario Sironi.

Alla prova (On Approval) di Frederic Lonsdale (novità per l'Italia - Milano, Teatro Manzoni, 8 ottobre 1930).

Week-end (Hay Fever) di Noel Coward (1925) (novità per l'Italia - Milano, Teatro Manzoni, 9 ottobre 1930).

L'amore fa fare questo ed altro di Achille Campanile (novità assoluta - Milano, Teatro Manzoni, 17 ottobre 1930).

Fine del protagonista di Cesare Giulio Viola (novità assoluta - Milano, Teatro Manzoni, 18 ottobre 1930).

Olimpia o gli occhi azzurri dell'imperatore (Olympia) di Ferenc Molnár (1928), trad. di Balla e De Vellis (ripresa - Milano, Teatro Manzoni, novembre 1930) - **int. principali:** Giulio Donadio (principe generale Plata Ettingen), Amelia Chellini (Eugenia, sua moglie), Giuditta Rissone (Olimpia, loro figlia), Vittorio De Sica (Kovacs, capitano degli Ussari).

Le monachine di Giuseppe Adami, da « Vert-vert » di J.B.L. Grasset (novità assoluta - Sanremo, Teatro del Casinò, dicembre 1930) - **scg., cost.:** Caramba.

Quei cari parenti (Home Chat) di Noel Coward (1927) (novità per l'Italia - Bologna, Arena del Sole, Marzo 1931).

Rivali di Maxwell Anderson e Laurence Stallings (novità per l'Italia - Milano, Teatro Olimpia, 1931).

1931-33 - compagnia Za Bum n. 8, diretta da Mario Mattòli - « primo attore » (altri attori della compagnia: Camillo Pilotto, Giuditta Rissone, Umberto Melnati, Nino Besozzi, Ermanno Roveri, Amelia Chellini, Pina Renzi, Rina Franchetti, Franco Coop. Checco Rissone). Si rappresenta il seguente repertorio:

Le lucciole della città di Oreste Biàncoli e Dino Falconi, rivista musicale (novità assoluta - Milano, Teatro Olimpia, 1931) - **m.:** Vittorio Mascheroni.

Toto (Sturm im Wasserglas) di Bruno Frank, traduzione di Carlotta Vesci-Baum (novità assoluta - Milano, Teatro Olimpia, 5 aprile 1931) - **int. principali:** Camillo Pilotto (dottor Conrad Thoss), Giuditta Rissone (Vittoria, sua moglie), Vittorio De Sica (Franz Burdach, giornalista), Mina, Cavaciocchi, Franco Coop, Umberto Melnati, Amelia Chellini, Conforti.

Il marinaio di guardia (The Middle Watch) di Ian Hay e Stephen King-Hall, riduzione di Michele di Guido-Franci (novità per l'Italia - Milano, Teatro Olimpia, 1931).

Tredes Corn di Oreste Biàncoli e Dino Falconi, rivista musicale (novità assoluta - Milano, Teatro Olimpia, 1932) - **m.:** Vittorio Mascheroni.

Nelle migliori famiglie (In the Best Families) di Anita Hart e Maurice Braddell, traduzione di Ada Salvatore (novità per l'Italia - Milano, 18 marzo 1932).

Il giocatore di prestigio di Sabatino Lopez (novità assoluta - Milano, 1932).

L'intervista di Arnaldo Fraccaroli, atto unico (novità assoluta - Milano, Teatro Olimpia, 1932).

Tredici a tavola di Rudolf Eger e Jean De Letraz (novità per l'Italia - Milano, Teatro Olimpia, 1932) - **int. principali:** Vittorio De Sica (Farell), Giuditta Rissone (Nelly), Umberto Melnati (Guilbert), Franco Coop, Ermanno Roveri.

Il padre celibe di Edward Childs Carpenter, traduzione di Goffredo Pautassi (novità per l'Italia - Milano, Teatro Olimpia, 1932) - **int. principali:** Vittorio De Sica (John Ashley), Giuditta Rissone (Tony Flagg), Umberto Melnati, Rina Franchetti.

Angeli caduti (Fallen Angels) di Noel Coward (1925). (Novità per l'Italia - Milano, 8 novembre 1932).

La tabacchiera della generalessa (A méltóságos asszony trafikja) di László Bús-Fekete (novità per l'Italia - Milano, Teatro Odeon, 1° aprile 1933) - **int. principali:** Giuditta Rissone (Clara), Vittorio De Sica (conte Corrado Ferrari), Rina Franchetti (Lola), Amelia Chellini (la « generalessa » Zimany), Umberto Melnati (Michele, il marito), Franco Coop. Mario Gallina, Checco Rissone, Duse.

Aria nuova di Frederic Lonsdale, traduzione di Ada Salvatore (novità per l'Italia - Milano, Teatro Odeon, 11 aprile 1933) - **scg.:** Roveroni - **int.:** Vittorio De Sica (Richard Sones), Giuditta Rissone (Margaret), Umberto Melnati (Ernest Steele), Amelia Chellini (Fanny), Rina Franchetti, Adolfo Geri, Franco Coop, Navarrini.

Le nuove lucciole di Oreste Biàncoli e Dino Falconi, rivista musicale (novità assoluta).

Lo so che non è così di Oreste Biàncoli e Dino Falconi, rivista musicale (novità assoluta).

1933-34 - compagnia Sergio Tòfano - Giuditta Rissone - Vittorio De Sica, diretta da Sergio Tòfano. Altri attori della compagnia: Rosetta Tòfano, Giuseppe Porelli, Federico Collino, Luigi Pavese, Pina Camera, Checco Rissone, Sarah Ferrati, Navarrini, Adolfo Geri. Si rappresenta il seguente repertorio:

Teddy e il suo partner di Yvan Noé, traduzione di Manlio Miserocchi (novità per l'Italia - Milano, Teatro Odeon, 4 novembre 1933) - **int. principali:** Vittorio De Sica (« Lui »), Giuditta Rissone (« Lei »), Sergio Tòfano (Teddy).

Lohengrin di Aldo De Benedetti (novità assoluta - Roma, Teatro Argentina, 28 dicembre 1933) - **int. principali:**. Sergio Tòfano (Giulio), Giuditta Rissone (Marianna, sua moglie), Vittorio De Sica (Alfredo).

L'incomparabile Crichton (The Incomparable Crichton) di James M. Barrie (Milano, Teatro Odeon, 24 aprile 1934) - **int.:** Vittorio De Sica (Crichton), Sergio Tòfano (il Conte di Loan), Giuditta Rissone (Mary), Rosetta Tòfano (la cameriera), Giuseppe Porelli, Luigi Pavese, Navarrini, Pina Camera, Checco Rissone.

Questi ragazzi! di Gherardo Gherardi (novità assoluta - Roma, Teatro Quirino, 28 maggio 1934) - **int.:** Vittorio De Sica (Vincenzo), Giuditta Rissone (zia Lucia), Sergio Tòfano (il dott. Andrea), Rosetta Tòfano (Giovanna).

Truccature di Gherardo Gherardi (novità assoluta - Milano, Teatro Olimpia, 6 novembre 1934) - **int.:** Sergio Tòfano (comm. Casimiro Cadé), Giuditta Rissone (Elena, sua moglie), Rosetta Tòfano (Leda, sorella di Elena), Vittorio De Sica (Piero, il giovane medico), Giuseppe Porelli.

Scampolo di Dario Niccodemi (spettacolo d'eccezione in morte dell'autore -

Milano - precedette lo spettacolo una commemorazione di Sabatino Lopez - 1934) - **int. principali:** Giuditta Rissone (« Scampolo »), Vittorio De Sica (l'ingegnere).

Rosetta di D. Normann e L. Carolin.

Intorno alla tavola di László Födor (novità per l'Italia - 19 ottobre 1934) - **int.:** Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Rosetta Tòfano, Sarah Ferrati, Giuseppe Porelli, Navarrini, Adolfo Geri, Federico Collino.

Petrus di Marcel Achard (1933) (novità per l'Italia).

Libertà provvisoria di G. Mourguet (novità per l'Italia).

Anima allegra dei fratelli Serafin e Joaquin Quintero (1906) - **int. principali:** Giuditta Rissone (Consolaciòn), Rosetta Tòfano (Coralito), Vittorio De Sica, Sergio Tòfano.

I figli del marchese Lucera di Gherardo Gherardi (novità assoluta - Roma, Teatro Argentina, 3 gennaio 1935) - **int.:** Sergio Tòfano (marchese Cristoforo di Lucera), Giuditta Rissone (Giannina), Vittorio De Sica, Giuseppe Porelli, Federico Collino, Casilini, Bizzarri.

L'uomo che sorride ovvero La Bisbetica Domata in un altro modo di Luigi Bonelli e Aldo De Benedetti (novità assoluta - Roma, Teatro Argentina, 15 gennaio 1935) - **int.:** Giuditta Rissone (Adriana), Vittorio De Sica (Pio Faldella), Sergio Tòfano, Giuseppe Porelli (Dino).

Un cervello che lavora di L. Gross e Edward Childs Carpenter (novità per l'Italia - Milano, Teatro Odeon, 28 giugno 1935) - **int.:** Vittorio De Sica (Wallace Porter), Giuditta Rissone (Toby Van Buren), Sergio Tòfano, Giuseppe Porelli, Rosetta Tòfano, Navarrini, Federico Collino, Casilini, Pina Camera, Checco Rissone, Brunori.

1936-39 - Compagnia Vittorio De Sica-Giuditta Rissone-Umberto Melnati, diretta da Vittorio De Sica. Si rappresenta il seguente repertorio:

Partire di Gherardo Gherardi (novità assoluta - Milano, Teatro Manzoni, 1° febbraio 1936).

Dura ancora di Oreste Biàncoli e Dino Falconi, rivista musicale (novità assoluta - Milano, Teatro Lirico, 19 febbraio 1936).

Due dozzine di rose scarlatte di Aldo De Benedetti (novità assoluta - Roma, Teatro Argentina, 11 marzo 1936) - **int.:** Vittorio De Sica (ing. Alberto Verani), Giuditta Rissone (Marina, sua moglie), Umberto Melnati (avv. Tommaso Savelli), Gargarella (Rosina, la cameriera).

Fric-Frac di Edouard Bourdet (novità per l'Italia - Milano, Teatro Olimpia, 10 febbraio 1937) - **r.:** Gian Maria Cominetti - **int.:** Vittorio De Sica (Marcello), Giuditta Rissone (Renata), Umberto Melnati (Jo), Sarah Ferrati (Lulù), Costa.

La solita cosa di Oreste Biàncoli e Dino Falconi, rivista musicale (novità assoluta - Milano, Teatro Olimpia, 1937).

Evelina o l'amore e il caso di Guido Cantini (novità assoluta - Milano, Teatro Odeon, 26 febbraio 1937) - **int.:** Giuditta Rissone (Evelina), Vittorio De Sica (Roberto), Umberto Melnati (Renato).

Lumie di Sicilia di Luigi Pirandello (1910) - **int.:** Vittorio De Sica (Mincuccio Bonavino), Giuditta Rissone (Rosina). Atto unico (ripresa).

Addio giovinezza! di Sandro Camasio e Nino Oxilia (1911) (ripresa).

E' tornato carnevale di Guido Cantini (ripresa) - **int.:** Giuditta Rissone (Kay), Umberto Melnati (il duca Gualtiero di Fogliaverde), Vittorio De Sica (il pittore).

Mi sono sposato di Guglielmo Zorzi (novità assoluta - Milano, Teatro Nuovo, 16 febbraio 1939) - **int. principali:** Vittorio De Sica (Guido), Giuditta Rissone (Rina), Umberto Melnati, Ninì Gordini Cervi, Tino Erler, Norma Nova, Checco Rissone.

La valigia delle Indie di Gaspare Cataldo (novità assoluta - Milano, Teatro Nuovo, 28 febbraio 1939).

Tutto per la donna di Nicola Manzari (novità assoluta - Genova, Politeama

Margherita, 28 marzo 1939) - **r.**: Angelo Besozzi - **int.**: Giuditta Rissone (Elena Ducrò, proprietaria dei Grandi Magazzini), Vittorio De Sica (Gianni, un commesso), Ninì Gordini Cervi (Maria, una commessa), Ida Mezzera (Julci), Tino Erler (prof. Panardi), Carlo Maresti (il Direttore Generale), Checco Rissone (il giornalista), Norma Nova (una cliente), Roberto Moro (un fattorino).

Fuochi d'artificio di Luigi Chiarelli (1922) (ripresa) - **int. principali:** Vittorio De Sica (Gerardo), Umberto Melnati (Scaramanzia, suo segretario).

1940-42 - compagnia Sergio Tòfano-Giuditta Rissone-Vittorio De Sica, diretta da Sergio Tòfano - altri attori della compagnia: Rosetta Tòfano, Nico Pepe, Olga Vittoria Gentilli, Tilde Mannozzi, Rita Livesi, Guglielmo Barnabò, Teresa Palazzi, Teresa O. Crivelli, Guido Lazzarini, Mario Pucci, Alfredo Morati, Pier Luigi Peletti. Si rappresentà il seguente repertorio:

Il prof. Giobbe Pretorius (Dr. med. Hiob Prätorius Facharzt für Chirurgie und Frauenleiden) di Kurt Goetz (1932) (novità per l'Italia - Bologna, Teatro del Corso, 2 dicembre 1940).

La scoperta dell'Europa di Alessandro De Stefani (novità assoluta - Bologna, Teatro del Corso, 4 dicembre 1940) - **int.**: Sergio Tòfano (Pasquale Gianni), Vittorio De Sica (Antonio), Guido Lazzarini (Michele), Guglielmo Barnabò (David Davis), Nico Pepe (Jim Dillon), Mario Pucci (Ralph Donaldson), Rosetta Tòfano (Elga Davis), Giuditta Rissone (Cecilia Donaldson), Pierangelo Priaro (un cameriere).

Volo a vela di Gino Rocca (novità assoluta - Torino, Teatro Alfieri, 17 dicembre 1940) - **int.:** Sergio Tòfano (Wolfango), Giuditta Rissone (Giovanna Valcarina), Vittorio De Sica (Franz), Olga Vittoria Gentilli (l'Arciduchessa), Rosetta Tòfano, Guglielmo Barnabò, Guido Lazzarini, Nico Pepe, Mario Pucci, Alfredo Morati.

Ingeborg (id.) di Kurt Goetz (ripresa) - **int. principali:** Giuditta Rissone (Ingeborg), Sergio Tòfano (Ottone, suo marito), Vittorio De Sica (Pietro Pietri).

La scuola della maldicenza (School for Scandals) di Richard Brinsley Sheridan (ripresa - Milano, Teatro Nuovo, 11 febbraio 1941) - **scg. cost.:** Rosetta Tòfano - **int. principali:** Sergio Tòfano (Sir Oliver Surface), Vittorio De Sica (Charles, suo nipote), Giuditta Rissone (Mary).

Idillio villereccio (Village Wooing) di George Bernard Shaw, atto unico in tre scene e due soli personaggi (novità per l'Italia - Milano, Teatro Nuovo, 18 febbraio 1941) - **int.:** Giuditta Rissone (« A »), Vittorio De Sica (« Z »).

Guerra in tempo di pace di Moser e Schönthan (ripresa - Milano, Teatro Nuovo, 24 febbraio 1941) - **scg., cost.:** Rosetta Tòfano - **int.:** Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Sergio Tòfano, Rosetta Tòfano, Guglielmo Barnabò, Tina Mannozzi, Ada Vaschetti, Pucci, Nico Pepe, Guido Lazzarini.

Intermezzo (Easy Virtue) di Noel Coward (1925) (ripresa - 1941) - **scg., cost.:** Rosetta Tòfano.

Ma non è una cosa seria di Luigi Pirandello (1918 - ripresa) (Milano, Teatro Nuovo, marzo 1941) - **int. principali:** Giuditta Rissone (Gasparina), Vittorio De Sica (Memmo Speranza), Sergio Tòfano (il signor Barranco).

I nostri sogni di Ugo Betti (ripresa - Milano, Teatro Olimpia, 20 marzo 1941) **int.:** Vittorio De Sica (Leo), Giuditta Rissone (Titi), Sergio Tòfano (il sig. Moscopasca), Guglielmo Barnabò (il sig. Posci), Olga Vittoria Gentilli, Tina Mannozzi, Ada Vaschetti, Nico Pepe (Louis), Guido Lazzarini, Alfredo Morati.

Il paese delle vacanze di Ugo Betti (novità assoluta - Milano, Teatro Odeon 20 febbraio 1942) - **int.:** Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Sergio Tòfano, Tina Mannozzi, Olga Vittoria Gentilli, Nico Pepe, Ada Vaschetti.

La corona di strass di Ugo Falena (ripresa - Milano, Teatro Odeon, 3 marzo 1942) - **int.:** Giuditta Rissone (Fanny), Vittorio De Sica, Sergio Tòfano, Olga

Vittoria Gentilli, Nico Pepe, Vittorio Campi, Manlio Busoni, Lotti, Alfredo Morati.

L'ippocampo di Sergio Pugliese (novità assoluta - Napoli, Teatro Mercadante, 2 aprile 1942) - **int.:** Vittorio De Sica (Pio), Giuditta Rissone (Donata), Sergio Tòfano (il marito), Olga Vittoria Gentilli (la suocera), Tina Mannozzi (l'amica), Rosetta Tòfano.

L'ex alunno di Giovanni Mosca (novità assoluta - Genova, Politeama Margherita, 11 maggio 1942) - **int.:** Sergio Tòfano (prof. Claudio Mornese), Giuditta Rissone (Evelina, sua moglie), Vittorio De Sica (Guglielmo Rossi, l'ex alunno).

Liolà di Luigi Pirandello (ripresa - Milano, Teatro Nuovo, 8 giugno 1942) - **scg., cost.:** Veniero Colasanti - **int.:** Vittorio De Sica (Liolà), Sergio Tòfano (zio Simone), Olga Vittoria Gentilli (zia Croce Azzara), Giuditta Rissone (Tuzza, sua figlia), Rosetta Tòfano (Mita), Letizia Pezzinga, Tina Mannozzi.

1943 - compagnia dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) - Teatro Quirino, diretta da Sergio Tòfano, con la partecipazione, per questo spettacolo, di Andreina Pagnani e Vittorio De Sica:

Il dilemma del dottore (The Doctor's Dilemma) di George Bernard Shaw (ripresa - Roma, Teatro Quirino, 24 marzo 1943) - **r.:** Guido Salvini - **scg., cost.:** Veniero Colasanti - **int.:** Sergio Tòfano (Sir Patrick), Vittorio De Sica (Dudebat), Andreina Pagnani (sua moglie), Piero Carnabuci (Rigeon), Federico Collino (B.B.), Nico Pepe (Walpole).

spettacolo d'eccezione in morte di Renato Cialente:

Goldoni e le sue sedici commedie nuove di Paolo Ferrari (1851) (Roma, Teatro Argentina, 18 dicembre 1943) - **int.:** Annibale Betrone (Carlo Goldoni), Elena Da Venezia (Nicoletta), Ruggero Ruggeri (Grimani), Gino Cervi (Marzio), Aldo Silvani (Sigismondo), Mario Gallina (Medebac), Andreina Pagnani (Placida), Vittorio De Sica (Paoletto), Sergio Tòfano (Tito), Rina Morelli (Rosina), Adriana De Roberto (Norina), Luigi Almirante (Don Pedro), Gianni Agus (Don Fulgenzio), Silvio Rizzi (Carlo Zago), Enrica Banfi (Corallina), Sandro Ruffini (Bortolo), Enrico Viarisio (un garzone di caffè), Paolo Stoppa (un altro garzone di caffè), Mario Pisu (un servo di scena).

1944 - compagnia drammatica Isa Miranda, diretta da Vittorio De Sica. Dopo la Liberazione di Roma, D.S. rileva la guida di questa formazione che aveva agito già nei mesi dell'occupazione tedesca: egli sostituisce Gualtiero Tumiati alla direzione artistica e Carlo Lombardi come primo attore:

Tovarich (Tovaritch) di Jacques Deval, trad. di Giuseppe Tricarico (1933) (Napoli, 2 settembre 1944) - **int. principali:** Isa Miranda (Tatiana), Vittorio De Sica (Mikhail Aleksander Kuratiev), Aristide Baghetti (conte Feodor), Roldano Lupi (il commissario politico).

Zaza di Berton e Simon, traduzione di Alfredo Guarini (ripresa - Roma, Teatro Valle, 1944) - **int. principali:** Isa Miranda (Zaza), Roldano Lupi (Albert Dufresne), Vittorio De Sica (Gascard).

L'ufficiale della guardia di Ferenc Molnár (ripresa - Roma, Teatro Quirino, 26 ottobre 1944) - **int. principali:** Vittorio De Sica (l'attore, poi: l'ufficiale della Guardia), Isa Miranda (l'attrice), Jone Morino.

La piccola fonte di Roberto Bracco (1905) (ripresa - Roma, Teatro Valle, 1944) - **int. principali:** Isa Miranda (Teresa), Roldano Lupi (Stefano), Vittorio De Sica (Valentino).

Ho sognato il Paradiso di Guido Cantini (ripresa - Roma, 1944) - **int.:** Isa Miranda, Vittorio De Sica, Loris Gizzi.

compagnia Elsa Merlini-Vittorio De Sica-Umberto Melnati:

Ma dov'è questo amore? di Clan (Vittorio Metz), rivista musicale (novità assoluta - Roma, Teatro Valle, dicembre 1944) - **r.:** Ettore Giannini - **int.:** Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Umberto Melnati, Elena Giusti, Gianni Agus, Cesare Bettarini, Carlo Mazzarella, Nicoletta Parodi, Harry Feist.

1945 - compagnia del Teatro delle Arti, diretta da Alessandro Blasetti:

Il tempo e la famiglia Conway (Time and the Conways) di John Boynton Priestley (1938), traduzione di Alessandra Scalero (novità per l'Italia - Roma, Teatro delle Arti, 18 aprile 1945) - **r.**: Alessandro Blasetti - **scg.**: Aldo Cavo - **int.**: Lia Orlandini (la signora Conway), Valentina Cortese (Carol), Vittorio De Sica (Alan), Elisa Cegani (Madge), Anna Proclemer (Kay), Maria Mercader (Hazel), Massimo Girotti (Robin), Roldano Lupi (Gerald Thomson), Luciano Mondolfo (Ernest Beevers), Dina Sassoli (Joan Helford).

Ma non è una cosa seria di Luigi Pirandello (1918) (ripresa - Roma, Teatro delle Arti, maggio 1945) - **r.**: Alessandro Blasetti - **scg.**: Aldo Cavo - **int.**: Elisa Cegani (Gasparina Torretta), Vittorio De Sica (Memmo Speranza), Camillo Pilotto (il signor Barranco), Annibale Betrone (il professor Virgadamo), Massimo Girotti (Grizzoffi), Dina Sassoli (Loletta Festa), Maria Mercader (Fanny Martinez) ed altri.

1946 - compagnia « Spettacoli Effe » Vittorio De Sica-Vivi Gioi-Nino Besozzi. Si rappresenta il seguente repertorio:

Il matrimonio di Figaro (Le mariage de Figaro) di Pierre Caron de Beaumarchais (1784) (ripresa - 19 gennaio 1946) - **r.**: Luchino Visconti - **scg., cost.**: Veniero Colasanti - **int.**: Vittorio De Sica (Figaro), Vivi Gioi (Susanna), Nino Besozzi (conte d'Almaviva), Lia Zoppelli (Rosina), Antonio Pierfederici, Rossano Brazzi, Vittorio Caprioli, i primi ballerini Regina Colombo e Giovanni Brinati.

Le cocu magnifique di Ferdinand Crommelynck (1920) (ripresa - Milano, Teatro Olimpia, 26 marzo 1946) - **r.**: Mario Chiari - **int.**: Nino Besozzi (Bruno), Vivi Gioi (Stella), Vittorio De Sica, Antonio Pierfederici, Gianni Dandolo ed altri.

I giorni della vita (The Time of Your Life) di William Saroyan (1939) (novità per l'Italia - Milano, Teatro Olimpia, 6 aprile 1946) - **r.**: Adolfo Celi - **int.**: Vittorio De Sica (Joe), Nino Besozzi (Buffalo Bill), Vivi Gioi (Kitty), Antonio Pierfederici (Mac Carthy), Vittorio Caprioli (Nick), Marcello Moretti (l'arabo), Brinati (Harry), Luciano Mondolfo (Dubley), Gianni Dandolo.

Ah, ci risiamo! di Oreste Biàncoli e Dino Falconi, rivista musicale (novità assoluta - Milano, Teatro Olimpia, 1946).

1947 - spettacolo d'eccezione per l'Ente Autonomo « La Biennale di Venezia » nel quadro del Festival Internazionale del Teatro di Prosa:

L'impresario delle Smirne di Carlo Goldoni (1759) (ripresa - Venezia, Giardini della Biennale, agosto 1947) - **r.**: Renato Simoni - **int.**: Sarah Ferrati, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Andreina Paul, Vittorio De Sica, Giulio Stival, Camillo Pilotto, Antonio Crast, Adolfo Celi, Luigi Almirante ed altri.

1949 - spettacolo d'eccezione (due recite) in morte di Gherardo Gherardi:

Lettere d'amore di Gherardo Gherardi (1939) (ripresa - Roma, Teatro Eliseo, 2 e 3 aprile 1949) - **r.**: Guido Salvini - **int.**: Andreina Pagnani, Gino Cervi, Vittorio De Sica, Paolo Stoppa, Aroldo Tieri, Lola Braccini, Maria Michi, Olinto Cristina.

1961 - compagnia di prosa del Teatro Mediterraneo organizzata da Lucio Ardenzi e presentata da Vittorio De Sica e Eduardo De Filippo:

Liolà di Luigi Pirandello (ripresa - Roma, Teatro Quirino, 31 ottobre 1961) - **r.**: Vittorio De Sica - **scg., cost.**: Ezio Frigerio - **sipariətto e fondale su bozzetti di**: Renato Guttuso - **m.**: Angelo Musco - **int.**: Achille Millo (Liolà), Umberto Spadaro (zio Simone), Cesarina Gheraldi (zia Croce Azzara), Serena Michelotti (Tuzza, sua figlia), Silvia Monelli (Mita), Giusi Raspani Dandolo (Carmina), Adriana Innocenti (Comare Gesa), Italia Marchesini (zia Ninfa, madre di Liolà), Wally Lucchiari Ferri (Ciuzza), Alida Cappellini (Luzza), Viki Morandi (Nella), Fabio Marziali (Tiniddu, figlio di Liolà), Alceste D'Ambrosio (Caliddu, figlio di Liolà), Claudio Marziali (Paliddu, figlio di Liolà).

FILMOGRAFIA

a cura di Aldo Bernardini

Nel compilare la filmografia di Vittorio De Sica si è tenuto conto delle principali filmografie pubblicate in precedenza: in particolare di quelle curate da G. Calderoni per il volumetto dedicato al regista da André Bazin (Parma, Guanda, 1953), di quella pubblicata sulla rivista « Cinema Nuovo » (n. 90-91/1956, pp. 181-190) e di quella in appendice al volume su De Sica curato da Pierre Leprohon (Paris, Seghers, 1966). Sono stati inoltre consultati con profitto: « Ma l'amore no » di Francesco Savio (Milano, Sonzogno, 1975), il cui apporto è stato determinante per il periodo 1930-1943; le varie edizioni dell'« Annuario del cinema italiano » di Caserta e Ferraù (Roma, Cinedizione); e inoltre le raccolte dei periodici « Bianco e Nero », « Cinematografia Ita » e « Monthly Film Bulletin ». La data e la cronologia dei film corrispondono a quelle della prima proiezione pubblica. Alla filmografia sono state aggiunte informazioni e dati circa i lavori realizzati o interpretati da De Sica per la televisione.

A) Regia

Nella seguente filmografia sono riportati, per quanto possibile completi, i dati del cast e del credit di tutti i film diretti da Vittorio De Sica: in molti casi, i dati sono stati verificati sui titoli di testa e di coda risultanti dalle copie dei film. I dati delle lunghezze in metri devono intendersi come soltanto indicativi. Si è ritenuto di fare cosa utile segnalando anche i titoli assunti da ciascun film nella distribuzione francese, inglese, statunitense e tedesca (la data fra parentesi è quella della prima presentazione nei rispettivi Paesi).

a. = aiuto — **ad.** = autore dell'adattamento — **a.r.** = aiuto regista — **arch.** = architetto — **arr.** = arredatore — **arrang.** = arrangiatore — **as.** = assistente — **ca.** = titoli e autori delle canzoni — **co.** = costumista — **collab.** = collaboratore, collaborazione — **cs.** = consulente, consulenza — **coreogr.** = coreografia — **di.** = dialoghi, dialoghista — **d.m.** = direzione musicale — **d.p.** = direttore di produzione — **d.** = distribuzione italiana — **du.** = durata — **ed.** = edizione — **e.f.s.** = effetti fotografici speciali — **e.s.** = effetti speciali — **ep.** = episodio — **f.** = direttore della fotografia — **fo.** = fonico — **int.** = interpreti — **i.p.** = ispettore di produzione — **l.** = lunghezza — **m.** = autore del commento musicale — **mo.** = montatore — **o.** = Paese d'origine — **o.g.** = organizzatore generale — **op.** = operatore alla macchina — **p.** = produzione — **p.a.** = produttore associato — **p.e.** = produttore esecutivo — **prod. des.** = production designer — **r.** = regista — **s.** = soggetto — **sc.** = sceneggiatura — **scg.** = scenografo — **sct.** = scenotecnico — **segr.p.** = segretario di produzione — **so.** = sonorizzazione — **spv.** = supervisore — **t.** = truccatore — **t.d.t.** = titoli di testa.

Rose scarlatte — **collab. r.**: Giuseppe Amato - **s.**: dalla commedia « Due dozzine di rose scarlatte » di Aldo De Benedetti - **sc.**: Aldo De Benedetti - **f.**: Tommaso Kemeneffy - **scg.**: Gastone Medin - **mo.**: Maria Rosada - **m.**: Renzo Rossellini - **fo.**: Carlo Passerini - **int.**: Renée Saint-Cyr, Vittorio De Sica, Rubi Dalma, Umberto Melnati, Vivi Gioi, Luisella Beghi, Marcello Di Laurino, Aristide Garbini, Livia Minelli, Olga von Kollar, Vasco Lavoratori - **d.p.**: Giuseppe Amato - **p.**: Amato-Era film - **o.**: Italia, 1940 (Ia proiezione: aprile 1940) - **d.**: Minerva Film - **l.**: m. 1.801.

Titolo francese: **Roses écarlates** (febbraio 1942).

Maddalena zero in condotta — **a.r.**: Maria Stephan - **s.**: dalla commedia omonima di Laszlo Kadar - **ad., sc.**: Ferruccio Biancini - **di.**: Vittorio De Sica - **f.**: Mario Albertarelli - **op.**: Romolo Garroni - **scg.**: Gastone Medin - **mo.**: Mario Bonotti - **m.**: Nuccio Fiorda, diretta dall'autore - **fo.**: Emilio Rosa - **int.**: Vera Bergman (l'insegnante), Carla Del Poggio (Maddalena), Eva [Irasema] Dilian (la privatista), Amelia Chellini, Pina Renzi, Paola Veneroni, Dora Bini, Enza Dalbi, Roberto Villa, Armando Migliari, Guglielmo Barnabò, Giuseppe Varni (il bidello), Arturo Bragaglia, Vittorio De Sica (Carlo Hartman), Livia Minelli, Vera Ruberti, Lina Marengo, Alda Grimaldi, Titti Speri, Irma Corelli, Gina Moneta Cinquini - **d.p.**: Giorgio Genesi - **p.**: Artisti Associati (Stabilimenti Titanus-Farnesina) - **o.**: Italia, 1941 (Ia proiezione: gennaio 1941) - **d.**: Artisti Associati - **l.**: m. 2.114.

Teresa Venerdì — **a.r.**: Paolo Moffa - **s.**: da un romanzo di Rudolf Török - **ad.**: Gherardo Gherardi, Franco Riganti - **sc.**: Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica, Margherita Maglione [1] - **f.**: Vincenzo Seratrice - **scg.**: Ottavio Scotti - **arr.**: Mario Rappini - **mo.**: Mario Bonotti - **m.**: Renzo Rossellini - **ca. e motivi:** Giovanni D'Anzi (ed. musicali Cine-Armonica) - **fo.**: Bruno Brunacci - **int.**: Adriana Benetti (Teresa Venerdì), Irasema Dilian (Lilli Passalacqua), Anna Magnani (Loletta Prima), Clara Auteri Pepe (Giuseppina), Zaira La Fratta (Alice), Olga Vittoria Gentilli (Rosa Passalacqua), Elvira Betrone (la direttrice dell'orfanotrofio), Giuditta Rissone (l'istitutrice Anna), Alessandra Adari (l'istitutrice Caterina), Lina Marengo (la maestra Ricci), Vittorio De Sica (dott. Pietro Vignali), Nico Pepe (dott. Pasquale Grosso), Virgilio Riento (Antonio), Guglielmo Barnabò (Agostino Passalacqua), Annibale Betrone (Umberto Vignali), Armando Migliari (l'impiegato postale), Arturo Bragaglia (I creditore), Giacomo Almirante (II creditore), Antonio Garrone (III creditore), Vittorina Benvenuti, Federico Collino, Dina Romano, Anna Maresti, Carlo Simoneschi, Luciana Campion, Lilian Farkas, Giorgio Ravalico, Franca Leardini - **d.p.**: Luigi Giacosi - **i.p.**: Alberto Tronchet - **o.g.**: C. O. Barbieri - **p.**: Aci-Europa Film (Stabilimenti Cinecittà) - **o.**: Italia, 1941 (Ia proiezione: dicembre 1941) - **d.**: Fincine - **l.**: m. 2.544.

Titolo francese: **Mademoiselle Vendredi** (febbraio 1943); titolo Usa: **Doctor, Beware** (febbraio 1951); titolo tedesco: **Verliebte Unschuld** (1953).

Un garibaldino al convento — **a.r.**: Alberto Vecchietti - **s.**: da un'idea di Renato Angiolillo - **sc.**: Adolfo Franci, Margherita Maglione, Giuseppe Zucca, Vittorio De Sica - **f.**: Alberto Fusi - **scg., arr., co.**: Veniero Colasanti - **t.**: Mario Poletti - **mo.**: Mario Bonotti - **m.**: Renzo Rossellini - **d.m.**: Pietro Sassòli (ed. musicali Colonne Film S.A.) - **fo.**: Giovanni Nesci - **int.**: Leonardo Cortese (Franco Amidei), Carla Del Poggio (Caterina Bellelli), Maria Mercader (Mariella Dominiani), Fausto Guerzoni (Tiepolo, l'ortolano), Olga Vittoria Gentilli, Federico Collino, Clara Auteri Pepe, Elvira Betrone, Dina Romano, Lamberto Picasso, Armando Migliari, Achille Majeroni (il Governatore), Miguel del Castillo, Evelina Paoli, Adele Mosso, Gilda Marchiò, Virginia Pasquali, Licia D'Alba, Tatiana Farnese, Carlo Mariotti, Adele Garavaglia, Vittorio De Sica (Nino Bixio), Giulio Tempesti, Lina Marengo, Luciana Campion, Amalia Pellegrini, Aldo Lombardi,

[1] Alla sceneggiatura pare abbiano collaborato, senza firmare, Cesare Zavattini e Aldo De Benedetti.

Renata Gori, Franca Leardini, Nucci Bagnani - **d.p.:** Baldassare Negroni - **i.p.:** Mario Morante, Gianni Trapanese - **segr.p.:** Tullio Aliandri, Amleto Paolini - **o.g.:** Renato Angiolillo - **p.:** Mario Borghi per Cristallo - Incine (Stabilimenti SAFA) - **o.:** Italia, 1942 (Ia proiezione: marzo 1942) - **d.:** Tirrenia Cinematografica.

I bambini ci guardano — as.r.: Paolo Moffa, Luisa Alessandri, Lidia C. Ripandelli, Vittorio Cottafavi (volontario) - **s.:** dal romanzo « Pricò » di Cesare Giulio Viola (ed. Mondadori) - **ad., sc.:** Cesare Giulio Viola, Margherita Maglione, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica - **f.:** Giuseppe Caracciolo - **arch.:** Vittorio Valentini - **scg.:** Amleto Bonetti - **mo.:** Mario Bonotti - **m.:** Renzo Rossellini - **fo.:** Tullio Parmegiani - **int.:** Emilio Cigoli (Andrea, il padre), Luciano De Ambrosis (Pricò), Isa Pola (Ines, la madre), Adriano Rimoldi (l'amante della madre), Giovanna Cigoli (Agnese), Ione Frigerio (la nonna), Maria Gardena (la signora Uberti), Dina Perbellini (zia Berelli), Nicoletta Parodi (Giuliana), Tecla Scarano (la signora Resta), Ernesto Calindri (Claudio), Olinto Cristina (il rettore), Mario Gallina (il dottore), Zaira La Fratta (Paolina), Armando Migliari (il commendatore), Guido Morisi (Gigi Sbarlani), Achille Majeroni, Augusto Di Giovanni, Luigi A. Garrone, Agnese Dubbini, Aristide Garbini, Rita Livesi, Lina Marengo, Riccardo Fellini, Claudia Marti, Gino Viotti, Carlo Ranieri, Vasco Creti, Giulio Alfieri, il prestigiatore Gabrielli, Giovanna Ralli - **d.p.:** Franco Magli - **i.p.:** Ermete Tamberlani - **p.:** Scalera Film - Invicta (Stabilimento Scalera) - **o.:** Italia, 1943 (Ia proiezione: fine 1943) - **d.:** Scalera Film - **l.:** m. 2.368.

Titolo francese: **Les enfants nous regardent** ovvero **La faute d'une mère** (giugno 1949).

La porta del cielo — as.r.: Paolo Moffa, Carlo Musso - **s., sc.:** Cesare Zavattini, Diego Fabbri, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Carlo Musso - **f.:** Aldo Tonti - **scg.:** Salvo D'Angelo - **arr.:** Enrico Ciampi - **mo.:** Mario Bonotti - **m.:** Enzo Masetti - **d.m.:** Franco Ferrara - **d. cori:** Bonaventura Somma (solisti: Guido Agosti, Ferruccio Vignanelli) - **fo.:** Mario Amari - **int.:** Marina Berti, Elettra Druscovich, Giuseppe Forcina, Massimo Girotti, Giovanni Grasso, Roldano Lupi, Maria Mercader, Carlo Ninchi, Elli Parvo, Annibale Betrone, Gildo Bocci, Amelia Bissi, Pina Piovani, Giulio Alfieri, Cristiano Cristiani, Enrico Ribulsi - **d.p.:** Alberto Tronchet - **as.p.:** Gino Peccerini - **o.g.:** Salvo D'Angelo - **p.:** Orbis[2] (Stabilimenti Farnesina) - **collab. documentaria:** Film Conti di Senigallia - **cs. tecnica:** Unitaldi - **o.:** Italia, 1944 (Ia proiezione: gennaio 1946) - **d.:** Lux Film.

Titolo francese: **La porte du ciel** (febbraio 1948).

Sciuscià — as.r.: Armando W. Tamburella, Argi Rovelli, Elmo De Sica - **a.r.:** Umberto Scarpelli - **s., sc.:** Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Adolfo Franci, Vittorio De Sica, Cesare Giulio Viola - **f.:** Anchise Brizzi - **op.:** Elio Paccara - **scg.:** Ivo Battelli - **sct.:** Giulio Lombardozzi - **mo.:** Nicolò Lazzari - **m.:** Alessandro Cicognini - **fo.:** Tullio Parmegiani - **int.:** Aniello Mele (Raffaele), Bruno Ortensi (Arcangeli), Emilio Cigoli (Staffera), Rinaldo Smordoni (Giuseppe), Franco Interlenghi (Pasquale), Gino Saltamerenda (il "panza"), Anna Pedoni (Nannarella), Enrico De Silva (Giorgio), Antonio Lo Nigro (Righetto), Angelo D'Amico (il siciliano), Antonio Carlino (l'abruzzese), Francesco De Nicola (Ciriola), Pacifico Astrologo (Vittorio), Maria Campi (la chiromante), Leo Garavaglia (il commissario di P.S.), Giuseppe Spadaro (l'avv. Bonavino), Irene Smordoni (la mamma di Giuseppe), Antonio Nicotra, Claudio Ermelli, Guido Gentili, Mario Volpicelli - **d.p.:** Nino Ottavi - **as.p.:** Franco Serino - **p.:** Paolo William Tamburella per Società Cooperativa Alfa Cinematografica (sta-

[2] Fonti francesi mettono fra i produttori anche Comptoir Français du Film.

bilimenti Scalera Film, Roma) - **o.**: Italia, 1946 (I[a] proiezione: aprile 1946) - **d.**: Enic - **l.**: m. 2.623.
Titolo francese: **Sciuscià** (febbraio 1947); titolo tedesco: **Schuschia** (1952); titolo Usa: **Shoe-Shine** (1947).

Premio « Nastri d'argento » 1946 per la regia (ex aequo con **Un giorno nella vita** di A. Blasetti); « Academy Award » (premio Oscar) speciale 1947.

Ladri di biciclette — as.r.: Gerardo Guerrieri, Luisa Alessandri - **s.**: Cesare Zavattini, dal romanzo omonimo di Luigi Bartolini - **sc.**: Oreste Biancoli, Suso [Cecchi] D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini - **f.**: Carlo Montuori - **op.**: Mario Montuori - **scg.**: Antonio Traverso - **mo.**: Eraldo Da Roma - **m.**: Alessandro Cicognini - **d.m.**: Willy Ferrero - **fo.**: Bruno Brunacci - **int.**: Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno, suo figlio), Lianella Carell (Maria Ricci), Elena Altieri (la patronessa di beneficenza), Gino Saltamerenda (Baiocco), Vittorio Antonucci (il ladro), Giulio Chiari, Michele Sakara, Fausto Guerzoni, Carlo Jachino, Massimo Randisi, Umberto Spadaro, Ida Bracci Dorati (la "santona"), Memmo Carotenuto, Nando Bruno - **d.p.**: Umberto Scarpelli - **segr.p.**: Roberto Moretti - **i.p.**: Nino Misiano - **p.**: Vittorio De Sica per PDS (Stabilimenti Safa) - **o.**: Italia, 1948 (I[a] proiezione: novembre 1948) - **d.**: ENIC - **l.**: m. 2.561.
Titolo francese: **Le voleur de bicyclette** (agosto 1949); titolo tedesco: **Fahrraddiebe** (1951); titolo inglese: **Bicycle Thieves** (novembre 1949); titolo Usa: **The Bicycle Thief** (1949).

Premi « Nastri d'argento » 1949 per il film a soggetto, per la regia, per il soggetto (C. Zavattini), per la sceneggiatura, per la fotografia e per il commento musicale; « Academy Award » (premio Oscar) 1949 per il miglior film straniero; premio speciale della giuria al IV festival di Locarno 1949; miglior film straniero 1949 per i critici di New York; premio British Film Academy 1950; Premio « Saint Michel » al festival di Knokke-le-Zoute 1949; Gran premio al festival mondiale del film e delle arti del Belgio, 1949; secondo classificato alla Confrontation di Bruxelles 1958 (per i migliori film di tutti i tempi), ex aequo con **The Gold Rush** di Charles S. Chaplin; proclamato miglior film straniero del 1950 dall'associazione dei critici giapponesi.

Miracolo a Milano — as.r.: Luisa Alessandri, Umberto Scarpelli - **s.**: Cesare Zavattini, dal proprio romanzo « Totò il buono » (ed. Bompiani) - **sc.**: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, in collab. con Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci - **f.**: G. R. Aldo [Aldo Graziati] - **op.**: Gianni Di Venanzo - **as. op.**: Augusto Tinelli, Michele Cristiani - **direzione trucchi:** Ned Mann - **collab. per i trucchi:** Sid Howell, Dave Mature, Mattia Triznya - **op. trucchi:** Vaclav Vich, Enzo Barboni - **scg.**: Guido Fiorini - **co.**: Mario Chiari - **mo.**: Eraldo Da Roma - **as.mo.**: Marcella Benvenuti - **m.**: Alessandro Cicognini - **d.m.**: Alessandro Cicognini - **fo.**: Bruno Brunacci - **int.**: Emma Gramatica (la vecchia Lolotta), Francesco Golisano (Totò), Paolo Stoppa (Rappi), Guglielmo Barnabò (Mobbi), Brunella Bovo (Edwige), Arturo Bragaglia, Anna Carena, Alba Arnova, Flora Cambi, Jubel Schembri, Virgilio Riento, Erminio Spalla, Riccardo Bertazzolo, Angelo Prioli, Francesco Rissone, Walter Scherer, Jerome Johnson, Egisto Olivieri, Giuseppe Spalla, Giuseppe Berardi, Renato Navarrini, Enzo Furlai, Leonfi Tribaldi - **d.p.**: Nino Misiano - **i.p.**: Elmo De Sica - **segr.p.**: Roberto Moretti - **o.g.**: Umberto Scarpelli, Carmine Bologna - **p.**: Vittorio De Sica per PDS, in associazione con l'ENIC (Stabilimenti ICET, Milano, Titanus, Roma, Cinecittà, Roma) - **o.**: Italia, 1951 (I[a] proiezione: febbraio 1951) - **d.**: ENIC - **l.**: m. 2.746.
Titolo francese: **Miracle à Milan** (novembre 1951); titolo tedesco: **Das Wunder von Mailand** (1953); titolo inglese: **Miracle in Milan;** titolo Usa: **Miracle in Milan** (dicembre 1951).

« Palma d'oro » e premio Fipresci al festival di Cannes 1951; premio « Nastri d'argento » 1951 per la miglior scenografia (G. Fiorini); miglior film straniero 1951 per i critici di New York.

Documento mensile n. 2 - ep. **Ambiente e personaggi** — **s., sc.:** Vittorio De Sica, Cesare Zavattini - **f.:** Carlo Montuori - **int.:** Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Vittorio De Sica, Carlo Montuori - **p.:** Marco Ferreri, Riccardo Ghione - **o.:** Italia, 1951.

Episodio del secondo numero del giornale cinematografico mensile, rimasto inedito. L'episodio si riferiva a temi e personaggi di **Ladri di biciclette.**

Umberto D. — **as.r.:** Franco Montemurro - **a.r.:** Luisa Alessandri - **s., sc.:** Cesare Zavattini - **f.:** G. R. Aldo [Aldo Graziati] - **op.:** Giuseppe Rotunno - **a.op.:** Augusto Tinelli, Michele Cristiani - **scg.:** Virgilio Marchi - **mo.:** Eraldo Da Roma - **as.mo.:** Marcella Benvenuti - **m.:** Alessandro Cicognini (orchestra "Organizzazione Rizzi" - ed. musicali Bixio-S.A.M., Milano) - **fo.:** Ennio Sensi - **int.:** Carlo Battisti (Umberto D., Domenico Ferrari), Maria Pia Casilio (Maria, la servetta), Lina Gennari (la padrona della pensione), Ilena Simova, Elena Rea, Memmo Carotenuto, Alberto Albani Barbieri (il "fidanzato" della padrona) e attori non professionisti - **d.p.:** Nino Misiano - **segr. p.:** Pasquale Misiano - **p.:** Giuseppe Amato per Rizzoli-De Sica-Amato (Stabilimenti di Cinecittà) - **o.:** Italia, 1951 (I[a] proiezione: 20 gennaio 1952) - **d.:** Dear Film - **l.:** m. 2.502.
Titolo francese: **Umberto D.** (ottobre 1952); titolo inglese: **Umberto D** (1954); titolo Usa: **Umberto D** (novembre 1955); titolo tedesco: **Umberto D** (1955).

Premio per il miglior film al festival di Punta del Este 1952; miglior film straniero 1955 (ex aequo) per i critici di New York.

Stazione Termini / Indiscretion of an American Wife — **as.r.:** Luisa Alessandri - **s.:** Cesare Zavattini - **sc.:** Cesare Zavattini in collab. con Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi - **di. inglesi:** Truman Capote - **f.:** G. R. Aldo [Aldo Graziati] - **op.:** Sergio Bergamini - **as. op.:** Augusto Tinelli, Michele Cristiani - **scg.:** Virgilio Marchi - **co.:** Alessandro Antonelli (abiti di J. Jones disegnati da Christian Dior) - **t.:** Romolo De Martino - **mo.:** Eraldo Da Roma - **as.mo.:** Marcella Benvenuti - **m.:** Alessandro Cicognini - **d.m.:** Franco Ferrara (ed. musicali della National Music, Milano) - **fo.:** Bruno Brunacci, Alberto Bartolomei - **int.:** Jennifer Jones (Mary Forbes), Montgomery Clift (Giovanni Doria), Gino Cervi (il commissario), Dick Beymer (Paul), Paolo Stoppa, Nando Bruno, Enrico Glori, Memmo Carotenuto, Clelia Matania, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Oscar Blando, Maria Pia Casilio, Liliana Gerace, Gigi Reder, Attilio Torelli, Pasquale De Filippo, Roberto Rai - **d.p.:** Nino Misiano - **i.p.:** Roberto Moretti - **segr.p.:** Pasquale Misiano - **as.p.:** Elmo De Sica - **p.:** Vittorio De Sica per Films V. De Sica-Girosi/David O. Selznick Studio (Stabilimenti Ponti-De Laurentiis e Cinecittà) - **p.a.:** Marcello Girosi e Wolfgang Reinhardt - **o.:** Italia-Stati Uniti 1953 (I[a] proiezione: aprile 1953) - **d.:** Lux Film - **l.:** m. 2.526.
Titolo francese: **Station Terminus** (maggio 1953); titolo inglese: **Indiscretion;** (luglio 1954); titolo tedesco: **Rom, Station Termini** (1954).

L'oro di Napoli — **a.r.:** Luisa Alessandri, Sandro Montemurro - **as.r.:** Elmo De Sica - **s.:** dalla omonima raccolta di racconti di Giuseppe Marotta (ed. Bompiani) - **ad.:** Cesare Zavattini - **sc.:** Cesare Zavattini, Giuseppe Marotta, Vittorio De Sica - **f.:** Carlo Montuori - **a.op.:** Goffredo Bellisario - **scg.:** Gastone Medin - **arr.:** F. Ruffo - **co.:** Marcello Marchesi - **t.:** De Martino - **mo.:** Eraldo Da Roma - **m.:** Alessandro Cicognini - **fo.:** Bruno Brunacci — ep. **Il guappo: s.:** dal racconto «Trent'anni, diconsi trenta» - **int.:** Totò (don Saverio, il marito), Pasquale Gennaro (don Carmine, il guappo), Lianella Carell (la moglie), Agostino Salvietti, Nino Vingelli; ep. **Pizze a credito: s.:** dai racconti « Gente nel vicolo » e « La morte a Napoli » - **int.:** Sophia Loren (Sofia, la moglie), Giacomo Furia (il marito), Paolo Stoppa (il vedovo), Alberto Farnese (l'amante), Tecla Scarano, Pasquale Tartaro; ep. **Funeralino** (eliminato dall'ed. commerciale): **s.:** Cesare Zavattini - **int.:** Teresa De Vita

e attori non professionisti; ep. **I giocatori: s.:** dal racconto omonimo - **int.:** Vittorio De Sica (il conte), Pierino Bilancioni (Gennarino), Mario Passante (il servo del conte), Irene Montalto (la contessa), L. Borgoström (il portiere, padre di Gennarino); ep. **Teresa: s.:** dal racconto « Personaggi in busta chiusa » - **int.:** Silvana Mangano (Teresa), Erno Crisa (Nicola, suo marito), Ubaldo Maestri (l'intermediario); ep. **Il professore: s.:** dal racconto omonimo - **int.:** Edoardo De Filippo (il "professore" don Ersilio Miccio), Tina Pica (una cliente), Nino Imparato, Gianni Crosio — **o.g.:** Marcello Girosi - **d.p.:** Nino Misiano - **segr.p.:** Elmo De Sica - **p.:** Dino De Laurentiis, Carlo Ponti per Ponti-De Laurentiis - **o.:** Italia, 1954 (Iª proiezione: 23 dicembre 1954) - **d.:** Paramount - **l.:** m. 3.600.
Titolo francese: **L'or de Naples** (maggio 1955); titolo inglese: **Every Day's Holiday** (1956), poi riedito come **Gold of Naples** (1959); titolo Usa: **Gold of Naples** (febbraio 1957); titolo tedesco: **Das Gold von Neapel** (dicembre 1955). Le edizioni per l'estero, tutte in 4 episodi (oltre a **Il funeralino**, è stato escluso **Il professore**).

Premi « Nastri d'argento » 1955 per l'attrice protagonista (Silvana Mangano) e per l'attore non protagonista (Paolo Stoppa).

Il tetto — **as.r.:** Luisa Alessandri, Franco Montemurro - **a.r.:** Elmo De Sica - **s., sc.:** Cesare Zavattini - **f.:** Carlo Montuori - **op.:** Goffredo Bellisario - **as.op.:** Dario Regis - **scg.:** Gastone Medin - **arr.:** Ferdinando Ruffo - **co.:** Fabrizio Carafa - **t.:** Michele Trimarchi - **mo.:** Eraldo Da Roma - **as.mo.:** Marcella Benvenuti - **m.:** Alessandro Cicognini - **d.m.:** Franco, Ferrara (ed. musicali Nazionalmusic, Milano) - **fo.:** Kurt Doubrawsky, Emilio de Rosa - **int.:** Gabriella Pallotta (Luisa), Giorgio Listuzzi (Natale), Gastone Renzelli (Cesare), Angelo, Bigioni, Maria Di Rollo (Gina), Luciano Pigozzi, Maria Di Fiori (la moglie di Cesare), Carolina Ferri, Aldo Boi (un ragazzo), Ferdinando Gerra, Giuseppe Martini (padre di Luisa), Emilia Martini (madre di Luisa), Maria Sittoro (madre di Natale), Angelo Visentin (padre di Natale), Luisa Alessandri (la signora Baj) - **d.p.:** Nino Misiano - **i.p.:** Roberto Moretti - **segr.p.:** Pasquale Misiano, Elmo De Sica - **p.:** Vittorio De Sica, Marcello Girosi (associato) per V. De Sica Produzione (Stabilimenti Titanus) - **o.:** Italia, 1956 (Iª proiezione: ottobre 1956) - **d.:** Titanus - **l.:** m. 2.760.
Titolo francese: **Le toît** (novembre 1956); titolo inglese: **The Roof** (1960); titolo Usa: **The Roof** (1959); titolo tedesco: **Das Dach** (1957).

Premio OCIC all'XI festival di Cannes (1956).

La ciociara / La ciociara ovvero **Paysanne aux pieds nus** — **as.r.:** Checco Rissone, Giovanni Fago - **a.r.:** Luisa Alessandri - **s.:** dal romanzo omonimo di Alberto Moravia (ed. Bompiani) - **sc.:** Cesare Zavattini - **f.:** Gabor Pogany - **op.:** Mario Capriotti - **e.s.:** M. Urbisaglia - **"matte-shots":** Joseph Natanson - **scg.:** Gastone Medin - **arr., co.:** Elio Costanzi - **a.arr.:** Emilio D'Andria - **a.co.:** Giulia Mafai - **t.:** Giuseppe Annunziata - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Armando Trovajoli - **ca.:** Ruccione, Valente, Bixio (ed. musicali Bixio) - **fo.:** Giovanni Rossi - **e.s. sonori:** Philippe Arthuys - **int.:** Sophia Loren (Cesira), Eleonora Brown (Rosetta), Jean-Paul Belmondo (Michele), Raf Vallone (Giovanni), Renato Salvatori (il camionista Florindo), Carlo Ninchi (il padre di Michele), Andrea Checchi (un fascista), Pupella Maggio, Emma Baron, Carolina Carbonaro, Bruna Cealti, Mario Frera, Luciana Cortellesi, Tony Caliò, Elsa Mancini, Luciano Pigozzi, Antonio Gastaldi, Antonella Della Porta, Franco Balducci, Curt Lowens, Remo Galavotti, Giuseppina Ruggeri, Luigi Terribile - **o.g.:** Ione Tuzi - **segr.p.:** Alfredo Melidoni - **p.:** Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Roma / Les Films Marceau-Cocinor, Société Générale de Cinématographie, Paris (Stabilimenti Titanus) - **o.:** Italia-Francia, 1960 (Iª proiezione: Parigi, maggio 1960) - **d.:** Titanus - **l.:** m. 2.713.
Titolo inglese: **Two Women** (1961); titolo Usa: **Two Women** (1961); titolo spagnolo: **Dos mujeres** (maggio 1962).

« Academy Award » (premio Oscar) 1961 per l'attrice (Sophia Loren); premio « Nastri d'argento » 1960 per l'attrice (Sophia Loren).

Il giudizio universale / Le jugement dernier — **a.r.:** Luisa Alessandri, Franco Montemurro, Francesco Rissone - **s., sc.:** Cesare Zavattini - **f.** (b. e n. e Eastmancolor-Dupont): Gabor Pogany - **op.:** Mario Capriotti - **a.op.:** Luciano Tonti - **e.s. pioggia:** Giuseppe Metalli - **scg.:** Pasquale Romano - **a.scg.:** Pietro Bologna - **arr., co.:** Elio Costanzi, Giulia Mafai - **coreogr.:** Ugo Dell'Ara - **t.:** Gaspare Carboni - **mo.:** Adriana Novelli - **as.mo.:** Marisa Letti - **m.:** Alessandro Cicognini - **d.m.:** Franco Ferrara - **ca.:** « 'Na musica »: Modugno-Pugliese (ed. musicali "Dino" - Roma) - **fo.:** Biagio Fiorelli, Bruno Moreal - **int.:** Vittorio Gassman (Cimino), Renato Rascel (Coppola), Elli Davis (la ragazza bionda), Fernandel (il vedovo), Ernest Borgnine (il ladro), Akim Tamiroff (il regista teatrale), Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (i due disoccupati), Georges Rivière (Gianni), Paolo Stoppa (Giorgio), Anouk Aimée (Irene, sua moglie), Maria Pia Casilio (la cameriera), don Jaime de Mora y Aragon (l'ambasciatore), Melina Mercouri (la signora straniera), Nino Manfredi (il cameriere), Vittorio De Sica (l'avvocato difensore), Silvana Mangano (la signora Matteoni), Jack Palance (suo marito), Lamberto Maggiorani (il povero), Gaddo Treves, Maria Karamann, Andreina Pagnani, Alberto Bonucci (ospiti di casa Matteoni), Mike Bongiorno (se stesso), Lilly Lembo (l'annuciatrice televisiva), Eleonora Brown (Giovanna), Lino Ventura (suo padre), Elisa Cegani (sua madre), Sergio Iossa (Luca), Alberto Sordi (il trafficante di bambini), Jimmy Durante (l'uomo dal gran naso), Domenico Modugno (il cantante), Eugenio Cuomo (il bambino del pomodoro), Marisa Merlini (sua madre), Giuseppe Janigro (la Personalità), Giuseppe Porelli (l'accompagnatore della Personalità), Paul Demange (l'avaro a Parigi), Nicola Rossi-Lemeni ("la voce"), Mario Abussi, Holmsted Remington, Nando Angelini, le Peter Sisters, Giacomo Furia, Regina Bianchi, Luigi e Vittorio Bonos, Ottavio Bugatti, Ugo D'Alessio, Eugenio Maggi, Teresa De Vita, Pietro De Vico, Enzo Petito, Luigi Reder, Agostino Salvietti, Giuseppe Iodice, Mario Passante, Nello Ascoli, Alfredo Melidoni, Vittorio Bottoni, Alberto Castaldi, Pasquale Cennamo, Nino Di Napoli, Alberto Barbieri Albani, Pasquale Cutolo, Eliana De Sabata, Arturo Lattanzio, Antonio Rispoli, Mario Siniscalco, Gennaro Rotondo, Vicenzo De Rosa, Carmine Ferrari, Alfio Vita, Alfredo Patierno, Pilade Collaveri, Carlo Taranto, Hilde Maria Renzi - **o.g.:** Alfredo De Laurentiis - **segr.p.:** Pilade Collaveri - **i.p.:** Giorgio Morra, Mario Abussi - **p.:** Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma/Standard Films, Paris (Stabilimenti Dino De Laurentiis) - **o.:** Italia-Francia, 1961 (I[a] proiezione: 26 ottobre 1961) - **d.:** Dino De Laurentiis - **l.:** m. 2.600.
Titolo tedesco: **Das Jüngste Gericht findet nicht statt** (settembre 1962).

Boccaccio '70/Boccace 70 — ep. **La riffa/La loterie: s., sc.:** Cesare Zavattini - **f.** (Eastmancolor): Otello Martelli - **scg.:** Elio Costanzi - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Armando Trovajoli - **ca.:** « Riffa cha cha »: N. Orlandi e A. Trovajoli; « Soldi, soldi, soldi » di Garinei, Giovannini e Kramer - **int.:** Sophia Loren (Zoe), Luigi Giuliani (Gaetano), Alfio Vita (Cuspet) e abitanti di Lugo di Romagna — **d.p.:** Lucio Orlandini, Alfredo Melidoni, Ugo Tucci, Sante Chimirri - **p.:** Carlo Ponti e Antonio Cervi per Concordia Compagnia Cinematografica, Cineriz, Roma/Francinex, Gray-Films, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1962 (I[a] proiezione: 1 febbraio 1962) - **d.:** Cineriz - **l.** (complessiva): m. 5.412.
Titolo inglese: **Boccaccio '70** (marzo-aprile 1963); titolo Usa: **Boccaccio '70** (giugno 1962); titolo tedesco: **Boccaccio '70** (1962).

Il film si compone di quattro episodi: **Le tentazioni del dottor Antonio** (**r.:** Federico Fellini), **Il lavoro** (**r.:** Luchino Visconti), **La riffa** (**r.:** Vittorio De Sica) e **Renzo e Luciana** (**r.:** Mario Monicelli).

I sequestrati di Altona/Les séquestrés d'Altona — **as.r.:** Luisa Alessandri, Giuseppe Menegatti - **s.:** dal dramma omonimo di Jean-Paul Sartre - **ad., sc.:** Abby Mann, Cesare Zavattini - **f.:** Roberto Gerardi - **scg.:** Elvezio Frigero - **co.:** Pier Luigi Pizzi - **disegni:** Renato Guttuso - **mo.:** Manuel Del Campo, Adriana Novelli - **m.:** Dmitri Šostakovič (« Sinfonia n. 11, opus 103 ») - **d.m.:** Franco

Ferrara - **fo.:** Ennio Sensi - **int.:** Sophia Loren (Johanna), Maximilian Schell (Franz von Gerlach), Fredric March (Albrecht von Gerlach), Robert Wagner (Werner von Gerlach), Françoise Prévost (Leni von Gerlach), Alfredo Franchi (guardiano dello stabilimento), Lucia Pelella (la moglie del guardiano), Roberto Massa (l'autista), Antonia Cianci (una domestica), Carlo Antonini (un poliziotto), Armando Sifo (un altro poliziotto), Aldo Pecchioli (il cuoco), Gabriele Tinti, Rolf Tasna, Dino Di Luca, Piero Pieri, Tonino Ciani, Mirella Ricciardi - **d.p.:** Luciano Perugi - **p.:** Carlo Ponti per Titanus, Roma/Société Générale de Cinématographie, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1962 (I[a] proiezione: 30 ottobre 1962) - **d.:** Titanus - **l.:** m. 3.056.
Titolo inglese: **The Condemned of Altona** (1963); titolo Usa: **The Condemned of Altona** (1963); titolo tedesco: **Die Eingeschlossenen** (settembre 1963).

Il boom — **a.r.:** Luisa Alessandri, Giuseppe Menegatti - **s., sc.:** Cesare Zavattini - **f.:** Armando Nannuzzi - **op.:** Claudio Cirillo - **scg.:** Ezio Frigerio - **arr.:** Emilio D'Andria (Centro FLY Casa, Milano) - **co.:** Lucilla Mussini - **disegnatore:** Gabriele D'Angelo - **t.:** Guglielmo Bonotti - **mo.:** Adriana Novelli - **as.mo.:** Marisa Letti - **m.:** Piero Piccioni - **ca.:** « Weels » eseguita da Billy Vaughn (dischi "London-Dot", edizioni musicali "Dino", Roma) - **fo.:** Biagio Fiorelli - **int.:** Alberto Sordi (Giovanni Alberti), Gianna Maria Canale (Silvia, sua moglie), Ettore Geri (Bausetti), Elena Nicolai (signora Bausetti), Antonio Mambretti (Faravalli), Mariolina Bovo (signora Faravalli), Alceo Barnabei (Baratti), Gloria Cervi (signora Baratti), Sandro Merli (Dronazzi), Sandra Verani (signora Dronazzi), Silvio Battistini (Riccardo), Matelda Scotti (moglie di Riccardo), Gino Pasquarelli (direttore della Fides-Prestiti), Maria Grazia Buccella (segretaria del direttore della Fides-Prestiti), Federico Giordano (padre di Silvia), Ugo Silvestri (Gardinazzi), Felicita Tranchina (madre di Giovanni), Alfredo Zambuto (cameriere di casa Bausetti), John Karlsen (oculista), Franco Abbina (assistente oculista), Mario Cipparone (un cliente della Fides-Prestiti), Rosetta Biondi (infermiera dell'oculista), Alfio Vita (l'inquilino di fronte), Vittorio Casella (segretario del cantiere Bausetti), Franco Bologna (geometra del cantiere Bausetti) - **d.p.:** Giorgio Morra - **segr.p.:** Pilade Collaveri - **i.p.:** Gaetano Marzachi - **p.:** Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica (Teatri di posa Dino De Laurentiis Cinematografica) - **o.:** Italia, 1963 (I[a] proiezione: 26 settembre 1963) - **d.:** Dino De Laurentiis Cinematografica - **l.:** m. 2.567.

Ieri, oggi, domani/Hier, aujourd'hui et demain — **as.r.:** Antonio Segurini - **a.r.:** Luisa Alessandri - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giuseppe Rotunno - **op.:** Giuseppe Maccari - **scg.:** Ezio Frigerio - **as.scg.:** Andrea Crisanti - **arr.:** Ezio Altieri - **co.:** Piero Tosi - **as.co.:** Cesare Rovati - **mo.:** Adriana Novelli - **as.mo.:** Marisa Letti - **m.:** Armando Trovajoli diretta dall'autore - **fo.:** Ennio Sensi — ep. **Adelina: s.:** Eduardo De Filippo - **sc.:** E. De Filippo, Isabella Quarantotti - **int.:** Sophia Loren (Adelina Sbaratti), Marcello Mastroianni (Carmine Mellino, suo marito), Aldo Giuffré (Pasquale Nardella), Silvia Monelli (Elvira Bardella), Agostino Salvietti (l'avvocato Domenico Verace), Tecla Scarano (Bianchina Verace, sorella dell'avvocato), Carlo Croccolo (l'imbonitore), Pasquale Cennamo (il capitano di polizia), Lino Mattera (Amedeo Scapece), Antonio Cianci; ep. **Anna: s.:** dal racconto « Troppo ricca » di Alberto Moravia - **sc.:** Cesare Zavattini, Billa Billa Zanuso - **vestiti di Sophia Loren:** Christian Dior - **cappelli:** Jean Barthet - **int.:** Sophia Loren (Anna Molteni), Marcello Mastroianni (Renzo, il suo amante), Armando Trovajoli (Giorgio Ferrario); ep. **Mara: s., sc.:** Cesare Zavattini - **coreogr.:** Jacques Ruet - **int.:** Sophia Loren (Mara, la ragazza squillo), Marcello Mastroianni (Augusto Rusconi, il bolognese), Tina Pica (la nonna del seminarista), Giovanni Ridolfi (il seminarista Umberto), Gennaro Di Gregorio (il nonno del seminarista) — **o.g.:** Antonio Altoviti - **p.:** Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Les Films Concordia, Paris (stabilimenti Titanus, Appia) - **o.:** Italia-Francia, 1963 (I[a] proiezione: 12 dicembre 1963) - **l.:** m. 3.288.
Titolo inglese: **Yesterday, Today and Tomorrow** (1964); titolo Usa: **Yesterday,**

Today and Tomorrow (1964); titolo tedesco: **Gestern, heute und morgen** (agosto 1964).

« Academy Award » (premio Oscar) 1964 per il miglior film straniero.

Matrimonio all'italiana/Mariage à l'italienne — as.r.: Luisa Alessandri, Franco Indovina - **s.:** dalla commedia « Filumena Marturano » di Eduardo De Filippo - **sc.:** Eduardo De Filippo, Renato Castellani, Antonio Guerra, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - **f.:** (Eastmancolor): Roberto Gerardi - **scg.:** Carlo Egidi - **arr.:** Dario Micheli - **co.:** Piero Tosi, Vera Marzot - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Armando Trovajoli diretta dall'autore - **fo.:** Ennio Sensi - **int.:** Sophia Loren (Filumena Marturano), Marcello Mastroianni (Domenico Soriano), Aldo Puglisi (Alfredo), Tecla Scarano (Rosalia), Marilù Tolo (Diana), Vito Morriconi (Riccardo), Generoso Cortini (Michele), Gianni Ridolfi (Umberto), Pia Lindstrom (la cassiera), Raffaello Rossi Bussola (l'avvocato), Vincenza Di Capua (la madre), Vincenzo Aita (il prete) - **p.e.:** Joseph E. Levine - **p.:** Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Films Concordia, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1964 (I^{a} proiezione: 18 dicembre 1964) - **d.:** Interfilm - **l.:** m. 2.769.
Titolo inglese: **Marriage Italian Style** (1965); titolo Usa: **Marriage Italian Style** (1964); titolo tedesco: **Hochzeit auf italienisch** (1965).

Il film ha procurato a Sophia Loren il premio per l'interpretazione femminile al IV Festival di Mosca 1965 e a Tecla Scarano il premio « Nastri d'argento » 1965 per l'attrice non protagonista.

Un monde nouveau/Un mondo nuovo — as.r.: Luisa Alessandri, Yves Boisset - **s., sc.:** Cesare Zavattini, in collab. con Riccardo Aragno - **f.:** Jean Boffety - **op.:** Didier Tarot - **scg.:** Max Douy - **arr.:** André Labussière - **co.:** Tanine Autre - **t.:** Lina Gallet - **mo.:** Paul Cayatte - **m.:** Michel Colombier - **fo.:** Pierre Calvet - **int.:** Christine Delaroche (Anna), Nino Castelnuovo (Carlo), Madeleine Robinson, Georges Wilson, Pierre Brasseur (un fotografo), Isa Miranda, Jeanne Aubert, Françoise Brion, Tanya Lopert (Maria), Franco Bucceri, Jean-Pierre Darras, Arlette Gilbert, Paul Mercey, Charles Millot, Laure Paillette, Nadeige Ragoo (Judith), Antoine De Rudder - **d.p.** Leon Sanz - **i.p.:** Jean-Pierre Spiri-Mercanton - **p.:** Raymond Froment per Terra Film, Les Productions Artistes Associés, Paris/Sol Produzione, Compagnia Cinematografica Montoro, Roma (Stabilimenti Paris Studios Cinema) - **o.:** Francia-Italia, 1965 (I^{a} proiezione: 16 settembre 1966) - **d.:** Dear Film-United Artists - **l.:** m. 2.117.
Titolo Usa: **A Young World** (giugno 1966).

Caccia alla volpe/After the Fox — r. II^{a} unità: Richard Talmadge, Giorgio Stegani - **as.r.:** Luisa Alessandri, Franco Cirino - **s.:** da una commedia di Neil Simon - **sc.:** Neil Simon, in collab. con Cesare Zavattini - **f.** (Panavision, Technicolor): Leonida Barboni - **op.:** Arturo Zavattini, Claudio Ragona - **e.f.s.:** Joseph Matanson - **scg.:** Mario Garbuglia - **co.:** Piero Tosi - **t.:** Amato Garbini, Stuart Freeborn - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Piero Piccioni - **d.m.:** Ralph Ferraro - **ca.:** « Guarda un po' chi c'è »: Piero Piccioni (mus.), Giorgio Calabrese (testo), orchestrata da Ralph Ferraro - **ca. dei titoli**: Burt Bacharach (musica), Hal David (testo), cantata da The Hollies e Peter Sellers - **t.d.t.:** Maurice Binder - **fo.:** Roberto Cuomo - scene dal film **Easy Living** (Il gigante di New York, 1949) di Jacques Tourneur (RKO) - **int.:** Peter Sellers (Aldo Vannucci), Victor Mature (Tony Powell), Britt Ekland (Gina), Akim Tamiroff (Okra), Paolo Stoppa (Pollo), Tino Buazzelli (Siepi), Maria Grazia Buccella (la sorella di Okra), Lidia Brazzi (Teresa Vannucci), Martin Balsam (Harry), Lando Buzzanca (il capitano della guardia), Vittorio De Sica (se stesso), Mac Ronay (Carlo), Tiberio Murgia (primo poliziotto), Pier Luigi Pizzi (il dottore), Maurice Denham (il capo dell'Interpol), Enzo Fiermonte (Raymond), Carlo Croccolo (il proprietario del caffè), Francesco De Leone (secondo poliziotto), Nino Musco (il maggiore), Lino Mattera (il cantante), Daniele Vargas (un inseguitore), Franco Sportelli (un giudice), Carlo Pisacane (un altro giudice), Giustino Durano (il critico), Mimmo Poli (l'attore), Angelo Spaggiari (Felix Kessler), Timothy Bateson (Mi-

chael O' Reilly), David Lodge (altro poliziotto), Roberto De Simoni (Marcel Vignon), Piero Gerlini, Daniela Igliozzi - **d.p.:** Orazio Tassara - **i.p.:** Angelo Binarelli - **segr.p.:** Valerio De Paolis - **o.g.:** Maurizio Lodi-Fé - **p.:** John Bryan per Compagnia Cinematografica Montoro, Cinecittà, Roma/Nancy Enterprises Inc., London - **o.:** Italia-Gran Bretagna, 1966 (I[a] proiezione: 8 settembre 1966) - **d.:** Dear Film-United Artists - **l.:** m. 2.824.
Titolo francese: **Le renard s'évade à 3 heures** (gennaio 1968); titolo Usa: **After the Fox** (dicembre 1966).

Le streghe/Les sorcières — ep. **Una sera come le altre: as.r.:** Luisa Alessandri - **s.:** Cesare Zavattini - **sc.:** Cesare Zavattini, in collab. con Fabio Carpi ed Enzo Muzii - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **e.f.s.:** Joseph Nathanson - **scg.:** Piero Poletto - **co.:** Piero Tosi - **t.:** Goffredo Rocchetti - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Piero Piccioni - **fo.:** Vittorio Trentino - **int.:** Silvana Mangano (Giovanna), Clint Eastwood (suo marito), Valentino Macchi (l'uomo dello stadio), Armando Bottin (Nembo Kid), Gianni Gori (Diabolik), Paolo Gozlino (Mandrake), Franco Moruzzi (Sadik), Angelo Santi (Gordon), Piero Torrisi (Batman) — **p.e.:** Alfredo De Laurentiis - **p.:** Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma/Les Productions Artistes Associés, Paris (Stabilimenti De Laurentiis) - **o.:** Italia-Francia, 1967 (I[a] proiezione: 23 febbraio 1967) - **d.:** Unites Artists Europa - **l.** (complessiva): m. 3.050.
Titolo Usa: **The Witches** (marzo 1969); titolo tedesco: **Hexen von heute** (settembre 1967).

Il film si compone di cinque episodi: **La strega bruciata viva** (**r.:** Luchino Visconti), **Senso civico** (**r.:** Mauro Bolognini), **La terra vista dalla luna** (**r.:** Pier Paolo Pasolini), **La siciliana** (**r.:** Franco Rossi), **Una sera come le altre** (**r.:** Vittorio De Sica).

Woman Times Seven/Sette volte donna — **as.r.:** Marc Monnet, Peter Baldwin - **s., sc.:** Cesare Zavattini - **f.** (Eastmancolor): Christian Matras - **scg.:** Bernard Evein - **arr.:** Gabriel Béchir - **co.:** Marcel Escoffier - **vestiti di Shirley Mac Laine:** Pierre Cardin - **mo.:** Teddy Darvas, Victoria Spiri-Mercanton - **m.:** Riz Ortolani - **fo.:** Pierre Calvet - **titoli:** Jean Fouchet - **int.** ep. **Jeanne** (Neve): Shirley Mac Laine (Jeanne), Anita Ekberg (Claudie, la brunetta), Michael Caine (il giovanotto), Philippe Noiret (Victor); ep. **Marie** (I suicidi): S. Mac Laine (Marie), Alan Arkin (Fred); ep. **Linda** (Due contro uno): S. Mac Laine (Linda), Vittorio Gassman (Cenci), Clinton Greyn (MacCormik); ep. **Paulette** (Il corteo funebre): S. Mac Laine (Paulette), Peter Sellers (Jean), Elspeth March (Annette); ep. **Maria Teresa** (Amateur Night): S. Mac Laine (Maria Teresa), Rossano Brazzi (Giorgio), Catherine Samie (Jeanine), Judith Magre (la trentenne), Laurence Badie (la smilza), Zamie Campan, Robert Duranton; ep. **Eve** (Una sera all'opera): S. Mac Laine (Eve Minou), Patrick Wymark (Henri Minou), Adrienne Corri (la signora Lisière); ep. **Edith** (La super Simone): S. Mac Laine (Edith), Alex Barker (Rik), Robert Morley (il dott. Xavier), Elsa Martinelli (una donna al supermercato), Jessie Robbins — **d.p.:** Jacques Juranville - **spv.p.:** Gérard Crosnier - **p.e.:** Joseph E. Levine - **p.:** Arthur Cohn per Embassy Pictures, 20th Century Fox[3] - **o.:** Stati Uniti, 1967 (I[a] proiezione: Usa, giugno 1967) - **d.:** Dear Film-20th Century Fox - **l.:** m. 2.730.
Titolo francese: **Sept fois femme** (ottobre 1967).

Amanti/Le temps des amants — **a.r.:** Luisa Alessandri - **s.:** tratto dalla commedia « Amanti » di Brunello Rondi - **sc.:** Ennio De Concini, Vittorio De Sica, Tonino Guerra, Brunello Rondi, Cesare Zavattini[4] - **f.** (Technicolor): Pasquale De Santis - **op.:** Mario Cimini, Roberto Forges Davanzati - **scg.:** Piero Poletto - **a.arch.:** Gian Tito Burchiellaro - **co.:** Enrico Sabbatini - **co. di Faye Dunaway:**

[3] Secondo il « Monthly Film Bulletin » il film è una co-produzione franco-statunitense; ma nessun'altra fonte consultata lo conferma.
[4] Fonti anglosassoni riportano tra gli sceneggiatori Julian Halevy e Peter Baldwin; a quest'ultimo è inoltre attribuita l'assistenza alla regia.

ideati da Theodora Van Runkel, eseguiti dalla ditta Forquet, Roma (costumi delle Ditte Piattelli-Mayer) - **t. di Faye Dunaway:** Mario Van Riel - **t. di Marcello Mastroianni:** Giuseppe Banchelli - **pettinatrice:** Lina Cassini - **mo.:** Adriana Novelli - **a.mo.:** Marisa Letti - **m.:** Manuel De Sica (A.T.A. s.r.l., Artisti Tecnici Associati Edizioni Musicali) - **d.m.:** Zeno Vakelich - **ca.:** « A Place for Lovers »: parole di Norman Gimbel (cantata da Ella Fitzgerald) - **fo.:** Carlo Palmieri - **fo. mixages:** Renato Cadueri - **inventore barriere d'acqua:** Alberto Guzzardella - **int.:** Faye Dunaway (Giulia), Marcello Mastroianni (Valerio), Caroline Mortimer (Maggie), Karin Engh (Griselda), Enrico Simonetti, Esmeralda Ruspoli, Mirella Panfili - **o.g.:** Jone Tuzi - **i.p.:** Giorgio Russo, Giovanna Pellegrino - **segr.p.:** Enzo Nigro - **p.:** Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Les Films Concordia, Paris (stabilimenti Cinecittà) - **o.:** Italia-Francia, 1968 (Iª proiezione: 19 dicembre 1968) - **d.:** Interfilm - **l.:** m. 2.045.
Titolo Usa: **A Place for Lovers** (agosto 1969).

I girasoli/Les fleurs du soleil — **as.r.:** Luisa Alessandri, Paolo Serbandini - **s., sc.:** Cesare Zavattini, Tonino Guerra con la collab. di Georgij Mdivani - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **f. IIª unità:** David Vinitsi - **scg.:** Piero Poletto, David Vinickij - **co.:** Enrico Sabbatini - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Henry Mancini - **fo.:** Carlo Palmieri, Alvaro Orsini - **int.:** Sophia Loren (Giovanna), Marcello Mastroianni (Antonio), Ljudmila Savel'eva (Masa), Anna Carena (la madre di Antonio), Galina Andreeva (Valentina), Nadežda Čeredničenko (la contadina nel campo di girasoli), Germano Longo (Ettore), Glauco Onorato (un reduce), Silvano Tranquilli (un operaio italiano in Unione Sovietica), Pippo Starnazza (impiegato all'ufficio informazioni), Dino Peretti, Marisa Traversi (una prostituta), Gunnar Cilinskij (un ufficiale sovietico), Carlo Ponti jr. (il figlio di Giovanna) - **d.p.:** Jone Tuzi - **spv.p.:** Gianni Cecchin - **p.e.:** Joseph E. Levine (Avco Embassy Pictures) - **p.:** Carlo Ponti, Arthur Cohn per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Les Films Concordia, Paris in collab. con Mosfil'm di Moskva (Stabilimenti Mosfil'm) - **o.:** Italia-Francia, 1970 (Iª proiezione: 29 aprile 1970) - **d.:** Euro International - **l.:** m. 2.922.
Titolo inglese: **Sunflower** (settembre 1970); titolo Usa: **Sunflower** (settembre 1970); titolo tedesco: **Sonnenblumen** (1970); titolo sovietico: **Podsolnuchi.**

Il giardino dei Finzi Contini/Der Garten der Finzi Contini — **a.r.:** Luisa Alessandri - **as.r.:** Giorgio Treves - **s.:** tratto dal romanzo omonimo di Giorgio Bassani (ed. Einaudi) - **sc.:** Ugo Pirro, Vittorio Bonicelli, Giorgio Bassani [quest'ultimo ha ritirato la sua firma] - **f.** (colore della Spes): Ennio Guarnieri - **op.:** Giancarlo Ferrando - **as.op.:** Giorgio Urbanelli, Michele Picciaredda - **scg., co.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **arr.:** Franco D'Andira - **a.co.:** Antonio Randaccio - **t.:** Giulio Natalucci - **mo.:** Adriana Novelli - **as.mo.:** Marisa Letti, Carla Zamponi - **m.:** Manuel De Sica - **d.m.:** Carlo Savina - **ca.:** « Vivere » cantata da Tito Schipa - **fo.:** Massimo Loffredi, Max Galinsky, Franco Bassi - **int.:** Dominique Sanda (Micol), Lino Capolicchio (Giorgio), Helmut Berger (Alberto), Fabio Testi (Bruno Malnate), Romolo Valli (il padre di Giorgio), Camillo Cesarei, Inna Alexeieff (la nonna di Nicol), Katina Morisani (Barbara), Leonard Pilavin, Marcella Gentile, Cinzia Bruno (Micol bambina), Franco Nebbia, Giampaolo Duregon, Eettore Geri, Raffaele Curi (Ernesto), Camillo Angelini-Rota (il prof. Ermanno Finzi-Contini), Katina Viglietti (Olga Finzi-Contini). - **d.p.:** Romano Dandi - **i.p.:** Enzo Nigro - **p.e.:** Fausto Saraceni - **p.:** Gianni Hecht Lucari, Arthur Cohn per Documento Film, Roma/CCC Filmkunst, Berlin - **o.:** Italia-Repubblica Federale Tedesca, 1970 (Iª proiezione: 4 dicembre 1970) - **d.:** Titanus - **l.:** m. 2.575.
Titolo inglese: **The Garden of the Finzi-Contini** (dicembre 1972); titolo Usa: **The Garden of the Finzi-Contini** (dicembre 1971); titolo francese: **Le jardin des Finzi-Contini** (dicembre 1971).

« Academy Award » (premio Oscar) 1972 per il miglior film straniero; premio « Orso d'oro » al XXI festival internazionale di Berlino 1971.

Le coppie — **sc.:** Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego, Stefano Strucchi — ep. **Il leone: a.r.:** Luisa Alessandri - **s.:** Cesare Zavattini - **f.** (colore della Spes): Ennio Guarnieri - **op.:** Pasquale Rachini - **as.op.:** Enrico Fontana, Giorgio Urbinelli - **scg.:** Flavio Mogherini - **arr.:** Emilio Baldelli - **co.:** Bruna Parmesan - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Manuel De Sica - **d.m.:** Nando De Luca, Roberto Pregadio (registrazioni ed edizioni musicali della RCA S.p.A.) - **fo.:** Massimo Jaboni - **mixage:** Mario Amari - **regia** (sic): Elmo De Sica - **ed.:** Mario Milani - **int.:** Alberto Sordi (Antonio), Monica Vitti (Giulia) — **d.p.:** Renato Jaboni - **p.e.:** Fausto Saraceni - **i.p.:** Enzo Nigro - **segr. p.:** Paolo Vandini - **p.:** Gianni Hecht Lucari per Documento Film (doppiaggio e sincronizzazione Fono Roma) - **o.:** Italia, 1970 (Iª proiezione: 23 dicembre 1970) - **d.:** Cinema International Corporation - **l.** (complessiva): m. 3.225.

Il film si compone di tre episodi: **Il frigorifero** (r.: Mario Monicelli), **La camera** (r.: Alberto Sordi), **Il leone** (r.: Vittorio De Sica).

Lo chiameremo Andrea — **s.:** Cesare Zavattini - **sc.:** C. Zavattini, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - **f.** (Eastmancolor): Ennio Guarnieri - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.:** Adriana Novelli - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Nino Manfredi (Paolo Antonazzi), Mariangela Melato (Maria Antonazzi), Antonio Faà Di Bruno, Maria Pia Casilio, Guido Cerniglia, Violetta Chiarini, Lino Patruno - **d.p.** Michele Marsala - **p.a.:** Arthur Cohn - **p.:** Marina Cicogna per Verona Produzione - **o.:** Italia 1972 (Iª proiezione: 14 ottobre 1972) - **d.:** Cinema International Corporation - **l.:** m. 2.008.

Una breve vacanza — **as.r.:** Luisa Alessandri - **s.:** Rodolfo Sonego - **sc.:** Cesare Zavattini - **f.** (colore dela Technospes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Luigi Scaccianoce, Adolfo Goppino - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Manuel De Sica - **ca.** « Stay »: Manuel De Sica, Gene Lees (cantata da Christian De Sica) - **fo.:** Alvaro Orsini - **int.:** Florinda Bolkan (Clara Martaro), Renato Salvatori (Franco Martaro, suo marito), Daniel Quenaud (il meccanico Luigi), Josè Maria Prada (il dott. Ciranni), Teresa Gimpera (Gina), Hugo Blanco (il fratello di Franco), Julia Peña (Edvige), Miranda Campa (l'infermiera Guidotti), Angela Cardile (la rossa), Adrianà Asti (la Scanziani), Christian De Sica (il giovane in treno), Anna Carena (la madre di Franco), Monica Guerritore (Maria), Maria Mizar (l'infermiera Garin), Alessandro Romanazzi (il figlio di Maria), Enrico Baroni, Edda Conti, Lina Giovanella, Giampaolo Rossi, Mario Garribi - **spv.p.:** Michele Marsala - **d.p.:** Claudio Vinale, Garcia Trueba - **p.a.:** Arthur Cohn - **p.:** Marina Cicogna per Verona Produzione, Roma/Azor Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1973 (Iª proiezione: 7 settembre 1973) - **d.:** Cinema International Corporation - **l.:** m. 2.855.
Titolo inglese e Usa: **A Brief Vacation** (febbraio 1975).

Premiato al XIX festival di Karlovy Vary 1974.

Il viaggio/Le voyage — **a.r.:** Franco Cirino, Luisa Alessandri - **s.:** dalla omonima novella di Luigi Pirandello - **sc.:** Diego Fabbri, Massimo Franciosa, Luisa Montagnana - **f.** (colore della Technospes): Ennio Guarnieri - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **arr.:** Bruno Cesari - **co.:** Marcel Escoffier, Bruno Raffaelli - **mo.:** Franco Arcalli - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Sophia Loren (Adriana De Mauro), Richard Burton (Cesare Braggi), Ian Bannen (Antonio Braggi), Annabella Incontrera (Simona), Barbara Pilavin (la madre di Adriana), Daniele Vargas (il notaio), Renato Pinciroli (il dottor Maccione), Sergio Bruni (Armando Gill), Olga Romanelli (Clementina), Paolo Lena (Nandino), Isabelle Marchal (la fioraia), Riccardo Mangano (il radiologo dott. Carlini), Ettore Geri (Rinaldo), Bernardo Lo Cascio, Antonio Anelli, Luca Bonicalzi, Francesco Leone, Barrie Simmons (il dott. De Paolo) - **o.g.:** Michele Marsala - **p.:** Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Capac, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1974 (Iª proiezione: 5 marzo 1974) - **d.:** Interfilm - **l.:** m. 2.720.

Il film ha procurato a Sophia Loren il premio per l'interpretazione femminile al festival di San Sebastiano 1974.

Dal referendum alla Costituzione ovvero **Il 2 giugno — spv. storica:** Paolo Ungari - **s., sc.:** V. De Sica, in collab. con Fabrizio Onofri - **int.:** Giuseppe Addobbati, Nicola Pagano - **p.:** Rai-Radiotelevisione italiana - **o.:** Italia, 1971.

Secondo episodio di un programma realizzato in occasione del XXV anniversario della Repubblica italiana e trasmesso nel giugno 1971.

I cavalieri di Malta — s., sc.: Peter Dragadze - **cs. storico:** Denis Calnan - **cs. musicale:** Francesco Siciliani - **f.** (colore, 16 mm.): Ennio Guarnieri - **voce del commento:** Arnoldo Foà (versione italiana a cura di Gianluigi Rondi) - **p.:** Peter Dragadze per Rai-Radiotelevisione italiana - **o.:** Italia, 1971 - **du.:** 58'16''.

Trasmesso il 31 agosto 1971 sul secondo canale tv.

B) Interpretazione, ecc.

Nella seguente filmografia si riportano i dati di tutti i film a cui Vittorio De Sica risulta aver partecipato a titolo diverso da quello di regista; per lo più in veste di attore, talvolta anche come sceneggiatore, produttore, supervisore, ecc. Non risulta confermata la presenza di De Sica nel cast di Cinema d'altri tempi *(1954) di Steno, segnalata dal Leprohon.*

Il processo Clémenceau ovvero **L'affaire Clémenceau — r.:** Eduardo Bencivenga[5] - **s.:** dal dramma omonimo di Victorien Sardou - **int.:** Francesca Bertini, Gustavo Serena, Vittorio De Sica - **p.:** Caesar - **o.:** Italia, 1918.

La bellezza del mondo — r.: Mario Almirante - **int.:** Luigi Almirante, Italia Almirante, Renato Cialente, Vittorio De Sica - **p.:** Stefano Pittaluga - **o.:** Italia, 1926.

La compagnia dei matti — r.: Mario Almirante - **s.:** dalla commedia di Gino Rocca « Se no i xe mati no li volemo » - **int.:** Elena Lunda, Vittorio De Sica, Vasco Creti, Alex Bernard, Carlo Tedeschi, Celio Bucchi - **p.:** Stefano Pittaluga - **o.:** Italia, 1928.

La vecchia signora — r.: Amleto Palermi - **s.:** Amleto Palermi - **sc.:** Amleto Palermi, Orsino Orsini - **f.:** Giovanni Vitrotti - **m.:** Umberto Mancini - **int.:** Emma Gramatica, Arturo Falconi, Memo Benassi, Maurizio D'Ancora, Vittorio De Sica, Camillo Pilotto, Nella Maria Bonora, Anna Maria Dossena, Umberto Sacripante, Vasco Creti, Giorgio Bianchi - **p.:** Caesar Film - **o.:** Italia, 1931 - **d.:** Caesar Film.

Due cuori felici — r.: Baldassare Negroni - **a.r.:** Ferdinando M. Poggioli - **s.:** Hans H. Zerlett, Max Neufeld, dall'operetta « Geschäft mit Amerika » di Paul Franck e Ludwig Hirschfeld - **sc.:** Aldo Vergano, Raffaello Matarazzo - **f.:** Anchise Brizzi, Gioacchino Gengarelli - **scg.:** Gastone Medin - **m.:** Paul Abraham - **fo.:** Vittorio Trentino - **int.:** Rina Franchetti (Anna Rossi, la segretaria), Mimì Aylmer (Clara Fabbri), Vittorio De Sica (Mr. Brown), Umberto Melnati (l'ing. Fabbri), Loli Pilotto (la cameriera) - **i.p.:** Marco Elter - **p.:** Cines - **o.:** Italia, 1932 - **d.:** Anonima Pittaluga.

Rifacimento del film tedesco **Ein bisschen Liebe für Dich (Zwei glückliche Herzen)** diretto da Max Neufeld.

[5] Alcune fonti attribuiscono il film ad Alfredo De Antoni o a Roberto Roberti o indicano il 1912 come data di produzione dell'opera. Il nome di Bencivenga è stato confermato dallo stesso De Sica a F. Savio.

Gli uomini, che mascalzoni... — **r.:** Mario Camerini - **a.r.:** Ivo Perilli - **s.:** Aldo De Benedetti, Mario Camerini - **sc.:** A. De Benedetti, M. Camerini, Mario Soldati - **f.:** Massimo Terzano, Domenico Scala - **scg.:** Gastone Medin - **mo.:** Mario Camerini - **t.:** Willy Miller, Raimondo van Riel - **m.:** Cesare A. Bixio - **d.m.:** Pietro Sassoli [6] - **fo.:** Vittorio Cavazzanti - **int.:** Lia Franca (Mariuccia), Vittorio De Sica (Bruno), Cesare Zoppetti (Tadino), Aldo Moschino (il conte Piazzi), Pia Lotti (Gina), Anna D'Adria (Letizia), Gemma Schirato (la vedova), Maria Montesano (quella delle caramelle), Tino Erler - **d.p.:** Carlo José Bassoli - **p.:** Cines - **o.:** Italia, 1932 - **d.:** Anonima Pittaluga.

La segretaria per tutti — **r.:** Amleto Palermi - **s.:** da quattro riviste di Dino Falconi e Oreste Biancoli - **sc.:** Mario Mattoli, Amleto Palermi - **f.:** Arturo Gallea - **II op.:** Giulio Frati - **m.:** Vittorio Mascheroni - **int.:** Armando Falconi, Giuditta Rissone, Vittorio De Sica, Umberto Melnati, Rina Franchetti, Camillo Pilotto, Franco Coop, Rocco D'Assunta, Paola Croci - **p.:** Mario Mattoli per Produzione Za-Bum - **o.:** Italia, 1933 - **d.:** Artisti Associati.

Un cattivo soggetto — **r.:** Carlo Ludovico Bragaglia - **a.r.:** Giacomo Gentilomo - **s.:** da una commedia di Frederick Lonsdale - **sc.:** C.L. Bragaglia - **f.:** Carlo Montuori - **scg.:** Gastone Medin - **t.:** Francesco Sala, Raimondo Van Riel - **mo.:** Fernando Tropea - **m.:** Vittorio Mascheroni diretta dall'autore - **int.:** Vittorio De Sica (Willy), Irina Lucacevich (Dora), Giuditta Rissone, Laura Nucci, Amelia Chellini, Egisto Olivieri, Guglielmo Barnabò, Erminio D'Olivo, Rocco D'Assunta - **p.:** Mario Mattoli per Produzione Za-Bum [7] - **o.:** Italia, 1933 - **d.:** Artisti Associati.

Das Lied der Sonne — **r.:** Max Neufeld - **s., sc.:** H. F. Köllner - **f.:** Eduard Hoesch - **m.:** Giuseppe Becce, dalle opere di Pietro Mascagni - **int.:** Vittorio De Sica (l'avvocato), Giacomo Lauri Volpi, Lilian Dietz (Frida), Erhard Siedel, Vera Witt, Oscar Sabo, Ada Lübben, Gertrud Wolle - **p.:** Itala Film - **o.:** Germania, 1933.

La canzone del sole — **r.:** Max Neufeld - **s., sc.:** H. F. Köllner - **f.:** Eduard Hoesch - **m.:** Pietro Mascagni, Cesare A. Bixio - **int.:** Vittorio De Sica (l'avvocato), Lilian Dietz (Frida), Umberto Melnati, Giacomo Lauri Volpi, Livio Pavanelli, Celeste Calza - **d.p.:** Ferruccio Biancini - **p.:** Italfonosap - **o.:** Italia, 1934.

Edizione italiana del film precedente.

Il signore desidera? — **r.:** Gennaro Righelli - **a.r.:** Duilio Coletti - **s.:** Aldo De Benedetti - **sc.:** Duilio Coletti - **f.:** Carlo Montuori - **scg.:** Arnaldo Foresti, Montori - **t.:** Francesco Sala, Raimondo van Riel - **mo.:** Gennaro Righelli - **m.:** Cesare A. Bixio - **d.m.:** Armando Fragna - **fo.:** Giorgio Melchiori - **int.:** Vittorio De Sica (Martino), Dria Paola (Mirella), Ada Dondini, Francesco Amodio (il contadino), Cesare Zoppetti, Francesco Rissone, Maria Denis - **d.p.:** Enrico Ventura - **p.:** Ventura - **o.:** Italia, 1934 - **d.:** Artisti Associati.

Lisetta (ed. tedesca: Das Blumenmädchen vom Grand-Hotel) — **r.:** Carl Boese - **s.:** dal romanzo « Das Blumenmädchen vom Grand-Hotel » di Eberhard Frowein - **sc.:** Robert A. Stemmle - **f.:** Eduard Hoesch - **m.:** Eduard Künneke - **int.:** Elsa Merlini (Lisetta), Vittorio De Sica, Renato Cialente (Swalt), Memo Benassi, Gianfranco Giachetti - **d.p.:** Angelo Besozzi - **p.:** Italfonosap - **o.:** Italia, 1934 - **d.:** Anonima Pittaluga.

Tempo massimo — **r.:** Mario Mattoli - **a.r.:** Giacomo Gentilomo - **s., sc.:** Mario Mattoli - **f.:** Carlo Montuori - **scg.:** Gastone Medin - **mo.:** Giacomo Gentilomo -

[6] Secondo F. Savio: **d.m.:** Armando Fragna (che l'« Almanacco del cinema italiano » 1939 cita invece come co-autore delle musiche) - **mo.:** Fernando Tropea.

[7] Per l'« Almanacco del cinema italiano » 1939: **p.:** Artisti Associati.

m.: Virgilio Ripa, Vittorio Mascheroni - **ca.:** Marf, Mascheroni - **d.m.:** Ugo Giacomozzi - **fo.:** Giovanni Bianchi - **int.:** Vittorio De Sica (il prof. Giacomo), Milly, Camillo Pilotto, Giulio Donadio, Enrico Viarisio, Amelia Chellini, Anna Magnani, Ermanno Roveri, Nerio Bernardi - **d.p.:** Angelo Besozzi - **p.:** Zabum - **o.:** Italia, 1934 - **d.:** Zabum.

Amo te sola — **r.:** Mario Mattoli - **a.r.:** Giacomo Gentilomo - **s.:** dalla commedia « Il gatto in cantina » di Nando Vitali - **sc.:** M. Mattoli, G. Gentilomo - **f.:** Carlo Montuori - **scg.:** Gastone Medin - **co.:** Gino Sensani - **mo.:** Giacomo Gentilomo - **m.:** Salvatore Allegra, diretta dall'autore - **fo.:** Giovanni Bianchi - **int.:** Vittorio De Sica (Giovanni), Milly (Grazia), Enrico Viarisio (l'avv. Piccoli), Giuditta Rissone, Carlo Ninchi, Ada Dondini, Renato Cialente, Enzo Biliotti, Giovanni Barrella, Carlo Duse, Giuseppe Pierozzi, Guglielmo-Sinaz - **d.p.:** Angelo Besozzi - **p.:** Fabio Franchini per Tiberia-films - **o.:** Italia, 1935 - **d.:** Soc. An. Grandi Films.

Darò un milione — **r.:** Mario Camerini - **a.r.:** Libero Solaroli - **s.:** Giaci Mondaini, Cesare Zavattini - **sc.:** M. Camerini, Ercole Patti, Ivo Perilli, Cesare Zavattini - **f.:** Otello Martelli, Massimo Terzano - **scg.:** Ugo Blasi - **t.:** Enrico Terenzio, Raimondo van Riel - **mo.:** Fernando Tropea - **m.:** Gian Luca Tocchi - **d.m.:** Pietro Sassoli - **fo.:** Giovanni Paris - **int.:** Vittorio De Sica (Gold), Assia Noris (Anna), Luigi Almirante (Blim), Mario Gallina (Primerose), Franco Coop, Claudio Ermelli, Cesare Zoppetti, Umberto Sacripante, Amina Pirani Maggi, Giuseppe Pierozzi, Gemma Bolognesi, Olinto Cristina, Loris Gizzi, Achille Majeroni, Emilio Petacci, Erminio D'Olivo, Cesarino Barbetti, Bebi Nucci, Giacomo Almirante, Fausto Guerzoni, Romolo Costa, Vinicio Sofia, Claudio Ermelli - **d.p.:** Domenico Muccini [8] - **p.:** Novella Film - **o.:** Italia, 1936 - **d.:** EIA.

Lohengrin — **r.:** Nunzio Malasomma - **a.r.:** Umberto Scarpelli - **s.:** dalla commedia omonima di Aldo De Benedetti - **sc.:** Aldo De Benedetti, Fritz Eckardt, N. Malasomma - **f.:** Arturo Gallea - **scg.:** Arnaldo Foresti, Alfredo Montori - **t.:** Camillo De Rossi - **d.m.:** Nuccio Fiorda - **fo.:** Otto Untersalmberger - **int.:** Vittorio De Sica, Sergio Tofano, Giuditta Rissone, Mimì Aylmer, Luigi Almirante, Rosina Anselmi, Francesco Coop, Cesare Zoppetti, Federico Collino - **d.p.:** Nuccio Fiorda - **p.:** Enrico Ventura - **o.:** Italia, 1936 - **d.:** EIA.

Non ti conosco piú — **r.:** Nunzio Malasomma - **a.r.:** Gabriele Variale - **spv.:** Mario Bonnard - **s.:** dalla commedia omonima di Aldo De Benedetti - **sc.:** A. De Benedetti, Fritz Eckardt - **f.:** Arturo Gallea - **scg.:** Virgilio Marchi - **fo.:** Boris Muller - **int.:** Elsa Merlini (Luisa), Vittorio De Sica (Alberto Spinelli), Ninì Gordini Cervi, Enrico Viarisio (Paolo), Vanna Pegna (Evelina), Agostino Salvietti, Pio Campa, Celeste Calza - **d.p.:** Giuseppe Amato - **p.:** Amato - **o.:** Italia, 1936 - **d.:** EIA.

Ma non è una cosa seria — **r.:** Mario Camerini - **a.r.:** M. Caracciolo Di Laurino, Libero Solaroli - **s.:** dalla commedia omonima di Luigi Pirandello - **sc.:** Ercole Patti, Mario Soldati, M. Camerini - **f.:** Massimo Terzano - **scg.:** Gastone Medin - **t.:** Enrico Terenzio - **mo.:** Ignazio Ferronetti - **m.:** Gian Luca Tocchi diretta dall'autore - **fo.:** Vittorio Trentino - **int.:** Vittorio De Sica (Memmo Speranza), Ellsa Cegani (Gasparina), Assia Noris (Loletta), Elsa De Giorgi, Vivien Diesca, Ugo Ceseri (Barranco), Antonio Centa, Celeste Calza, Jole Capodaglio, Giuliana Gianni, Pio Campa, Lia Rosa, Zoe Incrocci, Renzo Brunori, Maria Arcione, Alfredo Martinelli, Albino Principe, Umberto Melnati (Vico Lamanna), Mario Ferrari - **d.p.:** Federico Pressburger, Eugenio Knerschner - **o.g.:** Nino Ottavi - **p.:** Colombo - **o.:** Italia, 1936 - **d.:** ENIC.

L'uomo ché sorride — **r.:** Mario Mattoli - **s.:** dalla commedia omonima di Luigi Bonelli e Aldo De Benedetti - **sc.:** Luigi Bonelli, A. De Benedetti - **f.:** Arturo Gal-

[8] Secondo F. Savio e l'« Almanacco del cinema italiano » 1939: **d.p.:** Libero Solaroli.

lea - **scg.**: Guido Fiorini, Athos R. Natali - **mo.**: Paolo Moffa - **m.**: Cesare A. Bixio - **fo.**: Boris Muller - **int.**: Vittorio De Sica (Pio Fardella), Assia Noris (Adriana), Umberto Melnati, Enrico Viarisio, Paola Borboni, Armando Migliari, Luisa Garella - **p.**: Amato-EIA - **o.**: Italia, 1937 - **d.**: EIA.

Questi ragazzi — **r.**: Mario Mattoli - **s.**: dalla commedia omonima di Gherardo Gherardi - **sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli - **di.**: Gherardo Gherardi - **f.**: Arturo Gallea - **scg.**: Gastone Medin - **mo.**: Giuseppe Fatigati - **m.**: Vittorio Mascheroni - **fo.**: Boris Muller - **int.**: Vittorio De Sica (Vincenzo), Paola Barbara (Giovanna), Giuditta Rissone (zia Lucia), Enrico Viarisio (Giangiacomo), Armando Migliari (il dott. Andrea), Francesco Rissone, Adele Garavaglia - **p.**: Luciano Doria per Romulus Lupa - **o.**: Italia, 1937 - **d.**: Minerva.

Il signor Max — **r.**: Mario Camerini - **a.r.**: Mario Soldati - **s.**: Amleto Palermi - **sc.**: M. Camerini, Mario Soldati - **f.**: Anchise Brizzi - **as.op.**: Aldo Giordani - **scg.**: Gastone Medin - **co.**: Gino C. Sensani - **mo.**: Mario Camerini - **a.mo.**: Giovanna Del Bosco - **m.**: Renzo Rossellini - **d.m.**: Ugo Giacomozzi - **fo.**: Vittorio Trentino - **int.**: Vittorio De Sica (il giornalaio Gianni), Assia Noris (Lauretta), Rubi Dalma (donna Paola), Adonella, Caterina Collo, Umberto Melnati, Mario Casaleggio, Virgilio Riento, Romolo Costa, Desiderio Nobile, Gianfranco Zanchi - **d.p.**: Ferruccio Biancini - **p.**: C. O. Barbieri per Astra Film - **o.**: Italia, 1937 - **d.**: ENIC.

Napoli d'altri tempi — **r**: Amleto Palermi - **a.r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Amleto Palermi, Ernesto Murolo - **sc.**: Cesare Giulio Viola, Amleto Palermi, Ernesto Murolo - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Gastone Medin - **co.**: Gino C. Sensani - **mo.**: Fernando Tropea - **ca.**: Salvator Rosa, Denza, Tosti, Di Capua, Gambardella, Cicognini, Valente, Persico (versi delle nuove canzoni: Ernesto Murolo) - **d.m.**: Alessandro Cicognini - **fo.**: Giovanni Bianchi - **int.**: Emma Gramatica (Maddalena), Vittorio De Sica (Mario), Elisa Cegani (Maria), Maria Denis (Ninetta), Olga Vittoria Gentilli (zia Bettina), Giuseppe Porelli (Barracchi), Enrico Glori (Maurizio), Gianni Altieri (De Stasio), Vittorio Bianchi (il marchese), Nicola Maldacea (Nicola) - **d.p.**: Baldassare Negroni - **p.**: C. O. Barbieri per Astra - **o.**: Italia, 1938 - **d.**: Generalcine.

La mazurka di papà — **r.**: Oreste Biancoli - **s.**: Oreste Biancoli, Dino Falconi - **sc.**: Giacomo Debenedetti, Carlo Borghesio - **f.**: Arturo Gallea - **scg.**: Arnaldo Foresti - **arr.**: Gino Brosio - **co.**: Gino C. Sensani - **m.**: Umberto Paoletti - **fo.**: Giacomo Pitzorno - **int.**: Vittorio De Sica (Stefano San Mauro), Umberto Melnati (Ambrogio Peretti), Elsa De Giorgi (la marchesina Lucia), Rossana Masi (la marchesa di Valgioioso), Giuseppe Porelli, Pina De Angelis, Olivia Fried (la mima Margherita Brambilla), Gemma Bolognesi, Lise Ander, Ivana Claar (la diva Marianowa), Pina Renzi, Guglielmo Sinaz, Diana Lante, Tino Erler (il regista) - **d.p.**: Guido Paolucci - **p.**: Angelo Besozzi per Aurora-Fonoroma - **o.**: Italia, 1938 - **d.**: ICI.

Hanno rapito un uomo — **r.**: Gennaro Righelli - **s.**: G. Righelli - **sc.**: Aldo De Benedetti, Alessandro De Stefani - **f.**: Carlo Montuori - **scg.**: Alfredo Montori - **arr.**: Camillo Del Signore - **mo.**: Giuseppe Fatigati, Fernando Tropea - **m.**: Cesare A. Bixio, Franco Casavola - **fo.**: Ovidio Del Grande - **int.**: Vittorio De Sica, Caterina Boratto (Sonia), Maria Denis, Romolo Costa (l'Arciduca), Evelina Paoli - **d.p.**: Raffaele Colamonici - **p.**: Juventus - **o.**: Italia, 1938 - **d.**: Cinf.

Partire — **r.**: Amleto Palermi - **s.**: dalla commedia omonima di Gherardo Gherardi - **ad.**: Gherardo Gherardi, A. Palermi - **sc.**: G. Gherardi, A. Palermi, Giacomo Debenedetti - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Gastone Medin - **m.**: Alessandro Cicognini - **fo.**: Giovanni Bianchi - **int.**: Vittorio De Sica (Paolo Veronda), Maria Denis, Silvana Jachino, Cesare Zoppetti, Giovanni Barrella, Romolo Costa, Clara Padoa,

Clelia Matania, Luigi Almirante, Carlo Romano, Gianni Altieri - **d.p.**: Ferruccio Biancini - **p.**: C. O. Barbieri per Astra - **o.**: Italia, 1938 - **d.**: Generalcine.

L'orologio a cucú — **r.**: Camillo Mastrocinque - **a.r.**: Gianni Franciolini - **s.**: dalla commedia omonima di Alberto Donini - **sc.**: Mario Soldati, Renato Castellani - **f.**: Jack Stevens, Piero Pupilli - **scg.**: Gino Franzi - **co.**: Gino C. Sensani - **mo.**: Giorgio C. Simonelli - **m.**: Vittorio Rieti - **int.**: Vittorio De Sica (cap. Ducci), Oretta Fiume, Ugo Ceseri, Laura Solari, Lamberto Picasso, Gemma Bolognesi, Guglielmo Sinaz, Augusto Marcacci, Sandro Dani, Guglielmo Barnabò, Checco Rissone - **d.p.**: Ernesto Lucente - **p.**: Era - **o.**: Italia, 1938 - **d.**: M.G.M.

Le due madri — **r.**: Amleto Palermi - **a.r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: A. Palermi - **sc.**: Giacomo Dedenedetti, Ernesto Murolo - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Gastone Medin - **co.**: Gino C. Sensani - **m.**: Alessandro Cicognini - **d.m.**: Umberto Mancini - **fo.**: Giovanni Bianchi - **int.**: Vittorio De Sica (Salvatore), Maria Denis (Agatina), Renato Cialente (Michele), Bella Starace Sainati (Mammarosa), Lydia Johnson, Nicola Maldacea, Armando Migliari, Romolo Costa, Clara Padoa, Checco Rissone, Amilcare Pettinelli, Vittorio Bianchi, Renato Chiantoni - **d.p.**: Ferruccio Biancini - **p.**: C. O. Barbieri per Astra - **o.**: Italia, 1939 - **d.**: Generalcine.

Castelli in aria — **r.**: Augusto Genina - **s.**: dalla novella « Tre giorni in Paradiso » di Franz Franchy - **ad.**: Renato Castellani, Mario Soldati - **sc.**: Alessandro De Stefani, A. Genina, Franz Tanzler - **f.**: Gunther Anders, Konstantin Irmen-Tschet - **scg.**: Guido Fiorini, Gastone Medin - **m.**: Alessandro Cicognini - **ca.**: Giovanni D'Anzi, Franz Grothe - **int.**: Lilian Harvey (Annie), Vittorio De Sica, Carla Sveva, Hilde von Stolz, Otto Tressler, Fritz Odemar, Rio Nobile, Umberto Sacripante, Nino Altieri, Federico De Martino, Jolanda D'Andrea, Cesare Gambardelli, Guglielmo Morresi - **d.p.**: Ferruccio Biancini - **p.**: Astra - **o.**: Italia, 1939 - **d.**: Generalcine.

Ins blaue Leben — V. altri dati in questo fascicolo a p. 358.

Ai vostri ordini, signora — **r.**: Mario Mattoli - **a.r.**: Paolo Moffa - **s.**: dalla commedia « Déjeuner du soleil » di André Birabeau - **sc.**: Oreste Biancoli, M. Mattoli - **f.**: Arturo Gallea - **mo.**: Fernando Tropea - **m.**: Cesare A. Bixio, Felice Montagnini - **fo.**: Giovanni Bianchi - **int.**: Elsa Merlini (Manon), Vittorio De Sica (Pietro Haguet), Giuditta Rissone (Evelina Watron), Enrico Viarisio (Paolo Vernisset), Pina Renzi, Enzo Biliotti (Fleury Vallée), Armando Migliari, Elena Altieri, Achille Majeroni, Checco Rissone - **d.p.**: Angelo Besozzi - **p.**: Aurora, Fono Roma - **o.**: Italia, 1939 - **d.**: ICI.

Napoli che non muore — **r.**: Amleto Palermi - **s.**: A. Palermi, Ernesto Murolo - **sc.**: Jean-Georges Auriol, Cesare Giulio Viola, A. Palermi, Ernesto Murolo - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Gino Franzi - **arr.**: Gino Brosio - **mo.**: Fernando Tropea - **m.**: Alessandro Cicognini - **int.**: Fosco Giachetti, Marie Glory, Paola Barbara, Bella Starace Sainati, Armando Migliari, Ennio Cerlesi, Giuseppe Porelli, Clelia Matania, Cesare Bettarini, Gianni Agus, Vittorio De Sica[9] - **d.p.**: Fabio Franchini - **p.**: Manenti - **o.**: Italia, 1939 - **d.**: Manenti.

Grandi magazzini — **r.**: Mario Camerini - **s.**: Mario Camerini, Ivo Perilli - **sc.**: M. Camerini, Renato Castellani, Mario Pannunzio, Ivo Perilli - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Guido Fiorini - **mo.**: Mario Camerini - **m.**: Cesare A. Bixio - **ca.**: Giovanni D'Anzi - **fo.**: Giovanni Paris - **int.**: Assia Noris (Lauretta), Vittorio De Sica (Bruno), Luisella Beghi, Andrea Checchi, Milena Penovich (Anna), Virgilio Riento, Enrico Glori (Bertini), Nino Crisman, Dhia Cristiani, Mattia Giancola, Aldo Capacci, Alfredo Petroni, Loredana, Giovanni Ferrari, Renato Alberini,

[9] La presenza nel cast di Vittorio De Sica non è registrata da F. Savio, ma risulta dalle filmografie di De Sica sull'« Almanacco » 1939 e sui cine-annuari 1948 e 1950.

Carlo Simoneschi, Liliana Vismara - **p.**: Giuseppe Amato per Era-Amato - **o.**: Italia, 1939 - **d.**: Generalcine.

Finisce sempre così — **r.**: Enrique T. Susini - **a.r.**: Giorgio Zambon - **s.**: Gherardo Gherardi, da una novella di Robert Diendoume - **sc.**: Darol Fischbacker, Enrique T. Susini - **f.**: Arturo Gallea - **scg.**: Salvo D'Angelo - **mo.**: Darol Fischbacker - **m.**: Ezio Carabella - **fo.**: Bruno Brunacci - **int.**: Vittorio De Sica, Nedda Francy, Roberto Rey, Noëlle Norman, Assia de Busny, Pina Renzi, Eugenia Zareska - **d.p.**: Walter Mocchi - **p.**: Excelsa - **o.**: Italia, 1939 - **d.**: Minerva.

Manon Lescaut — **r.**: Carmine Gallone - **s.**: dal romanzo omonimo dell'abate Antoine-François Prévost - **sc.**: Guido Cantini - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Guido Fiorini - **arr.**: Ivo Battelli - **co.**: Titina Rota - **m.**: Giacomo Puccini - **d.m.**: Luigi Ricci - **fo.**: Vittorio Trentino - **int.**: Alida Valli (Manon Lescaut), Vittorio De Sica (il cavaliere des Grieux), Dino Di Luca, Lamberto Picasso, Giulio Donadio, Lilia Dale, Guglielmo Barnabò, Carlo Bressan, Jole Voleri, Bianca Beltrami - **d.p.**: Nino Ottavi - **o.g.**: Federico Curioni - **p.**: Grandi Films Storici - **o.**: Italia, 1940 - **d.**: ICI.

Pazza di gioia — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **a.r.**: Maria Teresa Ricci - **s.**: C. L. Bragaglia - **sc.**: C. L. Bragaglia, Aldo De Benedetti, Maria Teresa Ricci - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Gastone Medin - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Giovanni Fusco - **int.**: Vitorio De Sica (il Conte Corrado Valli), Maria Denis (Liliana Casali), Umberto Melnati, Paolo Stoppa, Enzo Biliotti, Rosetta Tofano - **d.p.**: Romolo Laurenti - **p.**: Giuseppe Gallia per Atlas - **o.**: Italia, 1940 - **d.**: ICI.

La peccatrice — **r.**: Amleto Palermi - **s.**: A. Palermi - **sc.** A. Palermi, Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti - **f.**: Vaclav Vich - **scg.**: Antonio Valente - **mo.**: Vincenzo Zampi - **m.**: Alessandro Cicognini - **fo.**: Carlo Passerini - **int.**: Paola Barbara (Maria Ferrante), Gino Cervi (Alberto), Vittorio De Sica, Fosco Giachetti, Umberto Melnati, Camillo Pilotto, Giuseppe Porelli, Mario Ferrari, Bella Starace Sainati (la madre di Maria), Olga Solbelli, Armida Bonocore, Piero Carnabuci, Marcella Melnati - **p.**: Manenti - **o.**: Italia, 1940 - **d.**: Manenti.

L'avventuriera del piano di sopra — **r.**: Raffaello Matarazzo - **s.**: R. Matarazzo - **sc.**: R. Matarazzo, Riccardo Freda, Edoardo Anton - **f.**: Tino Santoni - **scg.**, **arr.**: Veniero Colasanti - **mo.**: Riccardo Freda - **m.**: Giuseppe Anèpeta - **fo.**: Aldo Croci - **int.**: Vittorio De Sica (avv. Fabrizio Marchini), Clara Calamai (Biancamaria), Giuditta Rissone (Clara Marchini), Olga Vittoria Gentilli, Camillo Pilotto (Rossi), Carlo Campanini (Arturo), Ernesto Almirante - **d.p.**: Celestino Cairella - **p.**: Elica Film, Artisti Associati S.A. - **o.**: Italia, 1941 - **d.**: Artisti Associati.

Se io fossi onesto — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **a.r.**: Maria Teresa Ricci - **s.**: Aszlanyi Karolyne - **sc.**: Vittorio De Sica, Piero Tellini, C. L. Bragaglia - **f.**: Anchise Brizzi, Mario Albertelli - **scg.**: Ottavio Scotti - **arr.**: Cesare Pavani - **mo.**: Mario Bonotti - **m.**: Mario Nascimbene - **d.m.**: Ugo Giacomozzi - **fo.**: Carlo Passerini - **int.**: Vittorio De Sica, Maria Mercader, Sergio Tofano, Paolo Stoppa, Virgilio Riento, Guglielmo Barnabò, Jone Morino, Arturo Bragaglia, Clelia Matania, Armando Migliari - **d.p.**: Attilio Fattori - **p.**: Nembo Film - **o.**: Italia, 1942 - **d.**: Artisti Associati.

La guardia del corpo — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: Luigi Bonelli - **sc.**: L. Bonelli, C. L. Bragaglia, Vittorio De Sica - **f.**: Ugo Lombardi - **scg.**: Gastone Medin - **m.**: Gioacchino Angelo - **int.**: Vittorio De Sica, Clara Calamai, Sergio Tofano, Carlo Campanini, Giuditta Rissone, Olga Vittoria Gentilli, Marcella Rovena - **d.p.**: Celestino Cairella - **p.**: INAC - **o.**: Italia, 1942 - **d.**: ODIT-Titanus.

I nostri sogni — **r.**: Vittorio Cottafavi - **a.r.**: Piero Caserini - **s.**: dalla commedia omonima di Ugo Betti - **sc.**: Vittorio De Sica, Margherita Maglione, V. Cottafavi, Paolo Salviucci, Cesare Zavattini, Adolfo Franci - **f.**: Carlo Nebiolo - **a.op.**: Salvatore D'Urso - **scg.**: Ottavio Scotti - **arr.**: Cesare Pavani - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Raffaele Gervasio - **d.m.**: Fernando Previtali (orchestra sinfonica dell'EIAR) - **ca.**: Raffaele Gervasio (parole: Michele Galdieri) cantate da Pina Mari e Michele Montanari (dirette da Mario Carta) - **int.**: Vittorio De Sica (Leo), Maria Mercader (Titi), Paolo Stoppa (Oreste), Luigi Almirante, Guglielmo Barnabò (Posci), Vittorina Benvenuti, Nerio Bernardi, Dina Romano, Aldo De Franchi, Leone Papa, Mario Siletti, Franco Grani - **d.p.**: Michele Macchia - **i.p.**: Francesco Serino - **p.**: Iris-Film - **o.**: Italia, 1943 - **d.**: ENIC.

Nessuno torna indietro — **r.**: Alessandro Blasetti - **as.r.**: Amleto Pannocchia - **a.r.**: Vittorio Nino Novarese - **s.**: liberamente tratto dal romanzo omonimo di Alba De Cèspedes - **sc.**: Alba De Cèspedes, A. Blasetti, con la collab. di Vittorio Nino Novarese - **f.**: Vaclav Vich - **scg.**: Guido Fiorini - **arr.**: Alberto Tavazzi - **t.**: Ladislao Van Riel - **mo.**: Dolores Tamburini - **m.**: Alessandro Cicognini - **d.m.**: Pietro Sassòli - **int.**: Elisa Cegani (Silvia), Valentina Cortese (Valentina), Maria Denis (Anna), Doris Duranti (Emanuela), Mariella Lotti (Xenia), Maria Mercader (Vinca), Dina Sassoli (Milli), Annibale Betrone, Elvira Betrone, Anna Capodaglio, Alberto Capozzi, Ada Dondini, Mino Doro, Giuseppina Fiore, Adele Garavaglia, Nicola Maldacea, Gilda Marchiò, Lamberto Picasso, Giuditta Rissone, Checco Rissone, Ernesto Sabbatini, Bella Starace Sainati, Filippo Scelzo, Giovanna Scotto, Adriana Sivieri, Edda Soligo, Alberto Tavazzi, e con la partecipazione di Vittorio De Sica (Maurizio), Enzo Fiermonte (Mario), Claudio Gora (Andrea), Roldano Lupi (Luis), Virgilio Riento (Bortone) - **d.p.**: Attilio Fattori - **o.g.**: Attilio Fattori - **p.**: Artisti Associati-Quartafilm - **o.**: Italia, 1943 - **d.**: Artisti Associati.

L'ippocampo — **r.**: Giampaolo Rosmino - **s.**: dalla commedia omonima di Sergio Pugliese - **sc.**: Margherita Maglione, Sergio Pugliese, Cesare Zavattini, Adolfo Franci, Vittorio De Sica - **f.**: Leonida Barboni - **scg.**: Piero Filippone - **int.**: Vittorio De Sica, Lida Baarova, Maria Mercader, Clelia Matania, Olga Vittoria Gentilli, Enrico Viarisio, Silvia De Bettini, i tre fratelli Bonos - **d.p.**: Maleno Malenotti - **p.**: Iris-Film - **o.**: Italia, 1943 - **d.**: ENIC.

Dieci minuti di vita — **r.**: Leo Longanesi - **s.**: L. Longanesi - **sc.**: Ennio Flaiano, Orsola Nemi, Steno - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: L. Longanesi - **int.**: Assia Noris, Alida Valli, Clara Calamai, Irma Gramatica, Gino Cervi, Vittorio De Sica, Andrea Checchi, Roldano Lupi, Umberto Melnati, Giuditta Rissone, Gualtiero Tumiati (il pazzo), Virgilio Riento, Giuseppe Pierozzi (il portinaio) - **d.p.**: Giulio Niderkorn - **p.**: Romolo Marcellini per ACI-Marcellini - **o.**: Italia, 1943 (inedito).

Non sono superstizioso... ma! — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **a.r.**: Luigi Carpentieri - **s.**: Lori Tosi Punzo, Aldo De Benedetti - **sc.**: Piero Tellini, C. L. Bragaglia, Vittorio De Sica, Franco Riganti, Aldo De Benedetti - **f.**: Carlo Montuori - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Fernando Tropea - **fo.**: Bruno Brunacci - **int.**: Vittorio De Sica (Roberto), Armando Falconi (comm. De Rosa), Maria Mercader (Rosetta), Carla Candiani (Gabriella De Rosa), Aroldo Tieri, Jone Morino, Guglielmo Barnabò, Arturo Bragaglia - **d.p.**: Luigi Giacosi - **o.g.**: Franco Riganti - **p.**: ACI - **o.**: Italia, 1944 - **d.**: ACI-Europa.

Lo sbaglio di essere vivo — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: dalla commedia omonima di Aldo De Benedetti - **sc.**: Aldo De Benedetti - **f.**: Arturo Gallea - **int.**: Isa Miranda, Vittorio De Sica (Alberto), Gino Cervi, Dina Galli, Luigi Almirante - **p.**: Fauno Film, Cineconsorzio - **o.**: Italia, 1945 - **d.**: Sangraf.

Il mondo vuole così — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Cesare Zavattini - **sc.**: Cesare

Zavattini, Aldo De Benedetti - **f.**: Arturo Gallea - **scg.**: Pietro Filippone - **int.**: Clara Calamai, Vittorio De Sica (Mario), Massimo Serato, Lauro Gazzolo, Carlo Romano, Enrico Glori, Enzo Biliotti, Loris Gizzi, Marina Doge, Lia Orlandini - **d.p.**: Ulderico Persica - **o.g.**: Gastone Betti - **p.**: Aurea Film, Excelsa - **o.**: Italia, 1945 - **d.**: Sangraf.

Il marito povero — **r.**: Gaetano Amata - **s.**: Cesare Zavattini - **sc.**: V. De Sica, C. Zavattini, Sergio Pugliese, Adolfo Franci, Margherita Maglione - **f.**: Mario Albertelli - **int.**: Vivi Gioi, Leonardo Cortese, Clelia Matania, Camillo Pilotto, Paolo Stoppa - **p.**: Di Pinto Film - **o.**: Italia, 1946 - **d.**: Fincine.

Roma città libera (La notte porta consiglio) — **r.**: Marcello Pagliero - **s.**: Ennio Flaiano - **sc.**: E. Flaiano, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini, Pino Mercanti, M. Pagliero - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: Gastone Medin - **m.**: Nino Rota - **int.**: Andrea Checchi, Valentina Cortese, Nando Bruno, Marisa Merlini, Vittorio De Sica (il signore distinto) - **p.**: Pao Film - **o.**: Italia, 1946 - **d.**: Fincine.

Abbasso la ricchezza! — **r.**: Gennaro Righelli - **s.**: Gennaro Righelli - **sc.**: Vittorio Calvino, Fabrizio Sarazani, Vittorio De Sica, Pietro Solari, Nicola Fausto Neroni, G. Righelli - **f.**: Aldo Tonti - **mo.**: Gabriele Varriale - **m.**: C.A. Bixio e F. Montagnini - **int.**: Anna Magnani (Gioconda Perfetti), Vittorio De Sica (il conte), Virgilio Riento (don Nicola), Laura Gore, Lauro Gazzolo, Zora Piazza, Enrico Glori, Vito Chiari, Galeazzo Benti, Domenico Gambino, Giuseppe Porelli, Checco Durante, John Garson - **p.**: Lux, Ora Film - **o.**: Italia, 1946 - **d.**: Lux Film.

Sperduti nel buio — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: dal dramma omonimo di Roberto Bracco - **sc.**: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, C. Mastrocinque, Fulvio Palmieri, Aldo Vergano - **f.**: Renato Del Frate - **scg.**: Virgilio Marchi - **arr.**: Mario Rappini - **m.**: Ezio Carabella - **d.m.**: Ulisse Siciliani - **int.**: Vittorio De Sica (Nunzio), Fiorella Betti (Paolina), Jacqueline Plessis, Nello Mele, Sandro Ruffini, Leo Dale, Enrico Glori, Luigi Pavese, Giuseppe Porelli (Giovanni), Olga Solbelli, Tina Pica, Agostino Salvietti, Alfredo Rizzo, Anna Corinto, Egisto Olivieri, Claudio Ermelli, Gero Zambuto - **d.p.**: Carlo Benetti - **p.**: Fortunato Misiano per EDI-Romana Film - **o.**: Italia, 1947 - **d.**: Variety Film.

Natale al campo 119 — **r.**: Pietro Francisci - **spv.r.**: Vittorio De Sica - **s.**: Michele Galdieri - **sc.**: Giuseppe Amato, Peppino De Filippo, Oreste Biancoli, P. Francisci, Michele Galdieri - **f.**: Mario Bava - **scg.**: Gastone Medin - **mo.**: Gabriele Varriale - **m.**: F. Lavaccini - **int.**: Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica (il nobile napoletano), Peppino De Filippo, Alberto Rabagliati, Aldo Fiorelli, Massimo Girotti, Giacomo Rondinella, Vera Carmi, Maria Mercader, Ave Ninchi, Nando Bruno, Carlo Campanini, Olga Villi, Adolfo Celi, Beniamino Maggio, Pietro De Vico - **d.p.**: Teofilo Mariani - **p.**: Excelsa-Amato-De Sica-Fabrizi - **o.**: Italia, 1947 - **d.**: Minerva Film.

Lo sconosciuto di San Marino — **r.**: Michael Waszynski - **r. II^a^ unità:** Vittorio Cottafavi - **a.r.**: Filippo Canaletti-Gaudenti - **s.**: Cesare Zavattini - **sc.**: Giulio Morelli, Cesare Zavattini - **f.**: Arturo Gallea - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Alessandro Cicognini - **int.**: Aurel M. Millos (lo sconosciuto), Anna Magnani (la prostituta), Vittorio De Sica (il benestante), Antonio Gandusio, Giuseppe Porelli, Irma Gramatica, Franca Belli, Fausto Guerzoni - **d.p.**: Gian Paolo Bigazzi - **p.**: Gamma Film - **o.**: Italia, 1948 - **d.**: Generalcine.

Cuore — **r.**: Duilio Coletti - **a.r.**: Giovanni Passante Spaccapietra - **s.**: dal romanzo omonimo di Edmondo De Amicis - **sc.**: Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Adolfo Franci - **f.**: Carlo Montuori - **int.**: Vittorio De Sica (il maestro), Maria Mercader, Giorgio De Lullo, Gino Leurini, Salvo Randone, Luciano De Ambrosis, Fiore

Forges Davanzati, Carlo Delle Piane, Giulio Chiari, Franco Pesce, Ave Ninchi - **o.g.**: Domenico Forges Davanzati - **p.**: Safir, De Sica (PDS) - **o.**: Italia, 1948 - **d.**: Enic.

Premio « Nastri d'argento » 1948 a V. De Sica per l'attore protagonista.

Domani è troppo tardi — **r.**: Léonide Moguy[10] - **s., sc.**: Alfred Machard, L. Moguy - **scene aggiunte e di.**: Paola Ojetti, Oreste Biancoli, Giuseppe Berto - **f.**: Mario Craveri, Renato Del Frate - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Lionello Massobrio - **m.**: Alessandro Cicognini - **int.**: Anna Maria Pierangeli (Mirella Giusti), Gino Leurini (Franco Berardi), Vittorio De Sica (il prof. Landi), Lois Maxwell (Anna), Gabrielle Dorziat (la direttrice), Armando Migliari (il preside), Lauro Gazzolo (il padre di Mirella), Olga Solbelli (la madre di Mirella), Carlo Romano (il padre di Franco), Ave Ninchi (la madre di Franco), Carlo delle Piane - **d.p.**: Franco Riganti - **p.**: Giuseppe Amato per Rizzoli - **o.**: Italia, 1950 - **d.**: R.K.O.

Cameriera bella presenza offresi... — **r.**: Giorgio Pàstina - **s.**: Nicola Manzari - **sc.**: Federico Fellini, Tullio Pinelli - **f.**: Domenico Scala - **scg.**: Alfredo Montori - **m.**: Alessandro Cicognini - **int.**: Elsa Merlini (la cameriera Maria), Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica (l'attore), Eduardo De Filippo, Alberto Sordi, Titina De Filippo, Gino Cervi, Isa Miranda, Peppino De Filippo, Enrico Viarisio, Giulietta Masina, T. Lees, Delia Scala, Paolo Stoppa, Dina Sassoli, Vittoria Crispo, E. De Simone, Carlo Ninchi, Aroldo Tieri - **o.g.**: Carlo Civallero - **d.p.**: Giacomo Aragno - **p.**: Cines - **o.**: Italia, 1951 - **d.**: Cei-Incom.

Mamma mia, che impressione! — **r.**: Roberto Savarese - **s.**: Alberto Sordi - **sc.**: Cesare Zavattini, Alberto Sordi - **f.**: Carlo Montuori - **int.**: Alberto Sordi (Alberto), Giovanna Pala (Margherita), Carlo Giustini, Frank Colson, Fausto Guerzoni, Virgilio Riento, Luigi Pavese, Vinicio Sofia, Riccardo Bertazzolo, Dina Romano, Rainero De Cenzo - **d.p.**: Antonio Misiano - **p.**: Rizzoli-De Sica-Sordi[11] (PFC) - **o.**: Italia, 1951 - **d.**: ENIC.

Buongiorno, elefante! ovvero **Sabú principe ladro** — **r.**: Gianni Franciolini - **s.**: Cesare Zavattini - **sc.**: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico[12] - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Piero Gherardi - **mo.**: Eraldo Da Roma - **m.**: Alessandro Cicognini - **int.**: Vittorio De Sica (il maestro Garetti), Maria Mercader (sua moglie), Sabú (il principe indiano), Nando Bruno (il padrone di casa), Gisella Sofio, Antonio Nicotra, Michele Sakara - **d.p.**: Nino Misiano - **p.**: Vittorio De Sica per Rizzoli-De Sica - **o.**: Italia, 1952 - **d.**: Dear Film.

Altri tempi (Zilbaldone n. 1) — **r.**: Alessandro Blasetti - **a.r.**: Isa Bartolini, Luigi Filippo D'Amico - **s.**: da racconti di Camillo Boito, Edmondo De Amicis, Renato Fucini, Guido Nobili, Luigi Pirandello ed Eduardo Scarfoglio, scelti da A. Blasetti e Suso Cecchi D'Amico - **sc.**: Oreste Biancoli, A. Blasetti, Aldo De Benedetti, Vitaliano Brancati, Gaetano Carancini, Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Italo Dragosei, Brunello Rondi, Vinicio Marinucci, Augusto Mazzetti, Filippo Mercanti, Turi Vasile, Giuseppe Zucca - **f.**: Carlo Montuori, Gabor Pogany - **scg., arr.**: Veniero Colasanti, Franco Lolli - **coreogr.**: Attilia Radice - **co.**: Dario Cecchi, Veniero Colasanti - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Alessandro Cicognini - **fo.**: Agostino Moretti — ep. **Il processo di Frine: s.**: dal racconto omonimo di Edoardo Scarfoglio - **int.**: Gina Lollobrigida (Frine), Vittorio De Sica (l'avvocato difensore), Giovanni Grasso, Dante Maggio, Vittorio Caprioli, Arturo Bragaglia, Umberto Sacripante, Carlo Mazzarella, Turi Pandolfini — **d.p.**: Vittorio Forges

[10] Secondo « Cinema Nuovo », De Sica in questo film ha anche diretto la recitazione

[11] Secondo Gianfranco Calderoni, De Sica in questo film avrebbe anche supervisionato la realizzazione.

[12] Secondo « Cinema Nuovo », De Sica avrebbe collaborato anche alla sceneggiatura, assieme a Gianni Franciolini.

Davanzati - **o.g.:** Carlo Civallero - **p.:** Domenico Forges Davanzati per Cines - **o.:** Italia, 1952 - **d.:** R.K.O.

Il film comprende gli episodi: **Ballo Excelsior, Meno di un giorno, Il tamburino sardo, Questione d'interessi, L'idillio, La morsa, Il processo di Frine.**

Madame de.../I gioielli di Madame de... — r.: Max Ophüls - **as.r.:** Willy Picard, Marc Maurette - **s.:** dal romanzo di Louise de Vilmorin - **ad., sc.:** Marcel Achard, Annette Wademant, M. Ophüls - **di.:** Marcel Achard - **f.:** Christian Matras - **op.:** Alain Douarinou - **scg.:** Jean d'Eaubonne - **co.:** Georges Annenkov, Rosine Delamare - **mo.:** Boris Lewyn - **m.:** Georges van Parys (su tema di Oscar Straus) e arie di Meyerbeer (« Gli Ugonotti ») - **so.:** Antonine Petitjean - **int.:** Danielle Darrieux (la contessa Louise de), Charles Boyer (suo marito, il generale André de), Vittorio De Sica (il barone Fabrizio Donati), Mireille Perrey (la nutrice), Jean Debucourt (il signor Rémy), Serge Lecointe (Jérôme, suo figlio), Jean Galland (il signor de Bernac), Hubert Noël (Henri de Maleville, innamorato di Louise de), Madeleine Barbulée (una amica di Louise de), Jean Degrave (il debitore di Louise de), Georges Vitray (un giornalista), Beauvais (un maggiordomo), Léon Walther (l'amministratore del teatro), Guy Favrières (Julien, il domestico di Louise de), Lia di Leo (Lola), Jean Toulout (il presidente all'ambasciata), Robert Moor (un diplomatico), Claire Duhamel (la dama di compagnia di Louise de), Germaine Stainval (l'ambasciatrice), Emile Genevois (una sentinella), Pauléon (un usciere), Colette Régis (la venditrice di ceri), Paul Azaïs (primo cocchiere), Albert-Michel (secondo cocchiere), Georges Paulais, Michel Salina (testimoni al duello), Roger Vincent, Charles Bayard, René Worms, Max Mégy, Gérard Buhr - **d.p.:** Henri Baum - **p.:** Franco-London-Films, Paris/Indus-films, Rizzoli, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1953 - **d.:** Dear Film.

Pane, amore e fantasia — r.: Luigi Comencini [13] - **a.r.:** Luisa Alessandri, Franco Montemurro - **s.:** Ettore M. Margadonna - **sc.:** L. Comencini, Ettore M. Margadonna - **f.** (colore): Arturo Gallea - **scg.:** Gastone Medin - **arr.:** Gino Rissone - **co.:** Ugo Pericoli - **t.:** Romolo De Martino - **mo.:** Mario Serandrei - **m.:** Alessandro Cicognini - **int.:** Gina Lollobrigida (Pizzicarella, "la Bersagliera"), Vittorio De Sica (il maresciallo Carotenuto), Roberto Risso (il carabiniere Pietro Stelluti), Marisa Merlini (l'ostetrica Annarella), Maria Pia Casilio (Paoletta), Virgilio Riento (il parroco don Emilio), Tina Pica (la serva Caramella), Memmo Carotenuto (il carabiniere Baiocco), Guglielmo Barnabò (il sindaco), Vittoria Crispo (la madre di Pizzicarella), Fausto Guerzoni (l'uomo con il cannocchiale), Gigi Reder, Checco Rissone, Nino Vingelli, Alfredo Rizzo, Attilio Torelli - **d.p.:** Nino Misiano - **p.e.:** Marcello Girosi - **segr.p.:** Elmo De Sica - **p.:** Titanus - **o.:** Italia, 1953 - **d.:** Titanus.

Cento anni d'amore — r.: Lionello De Felice - **a.r.:** Marcello Baldi - **as.r.:** Armando Tamburella - **s.:** ispirato a sette racconti di Guido Gozzano, Carlo Dossi, Gabriele D'Annunzio, Gino Rocca, Marino Moretti, Lionello De Felice, Oreste Biancoli - **sc.:** Leo Benvenuti, Oreste Biancoli, Franco Brusati, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Cèspedes, Giuseppe Marotta, Nino Novarese, Giorgio Prosperi, Gino Rocca, Fabrizio Sarazani, Vincenzo Talarico, Pietro Paolo Trompeo - **f.:** Aldo Tonti - **op.:** Mario Fioretti - **a.op.:** Luciano Tonti - **scg., arr.:** Franco Lolli - **co.:** Vittorio Nino Novarese - **t.:** Euclide Santoli - **mo.:** Mario Serandrei - **fo.:** Bruno Brunacci — ep. **Pendolin: int.** Vittorio De Sica, Carlo Campanini, Luigi Cimara, Nadia Gray, Franco Scandurra - **d.p.:** Elio Scardamaglia - **o.g.:** Carlo Civallero - **p.:** Cines - **o.:** Italia, 1953 - **d.:** Diana Cinematografica.

Il film si compone di sei episodi: **Garibaldina, Pendolin, Purificazione, Nozze d'oro, Gli ultimi dieci minuti, Amore 1954.**

[13] Secondo « Cinema Nuovo » in questo film De Sica avrebbe anche diretto la recitazione.

Tempi nostri (Zibaldone n. 2)/Quelques pas dans la vie — r.: Alessandro Blasetti - **a.r.:** Luigi Filippo D'Amico, Isa Bartolini - **s.:** da racconti di Marino Moretti, Alberto Moravia, Vasco Pratolini, Achille Campanile, Ercole Patti, Silvio D'Arzo, Anton Germano Rossi, Giuseppe Marotta e da un soggetto di Age e Scarpelli - **f.:** Gabor Pogany - **scg:** Guido Fiorini - **co.:** Veniero Colasanti, Dario Cecchi - **mo.:** Mario Serandrei - **m.:** Alessandro Cicognini, G.C. Sonzogno, Gorni Kramer — I ep. **Scena all'aperto: s.:** dal racconto omonimo di Marino Moretti - **sc.:** Ennio Flaiano - **int.:** Vittorio De Sica (il conte), Elisa Cegani (la marchesa), Guido Celano, Memmo Carotenuto, Delfi Tanzi, Mario Scaccia, Toni Di Carlo, Luisella Boni, Michele Sakara — VIII ep. **Don Corradino: - s.:** dal racconto di Giuseppe Marotta - **sc.:** G. Marotta, Sandro Continenza - **di.:** Eduardo De Filippo - **int.:** Vittorio De Sica (don Corradino), Eduardo De Filippo (l'ispettore), Maria Fiore (la ragazza), Vittorio Caprioli, Marilyn Buferd, Giacomo Furia, Ludmilla Dubarova, Mario Passante, Turi Pandolfini, Salvatore Costa, Betty Metcalf - **d.p.:** Franco Riganti - **o.g.:** Carlo Civallero - **p.:** Cines, Lux Film/Lux Compagnie Cinématographique de France, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1954 - **d.:** Lux Film.

Il film si compone di nove episodi: **Scena all'aperto, Il pupo, Mara, Il bacio, Gli innamorati, Casa d'altri, Scusi ma..., Don Corradino, La macchina fotografica.**

Il matrimonio — r.: Antonio Petrucci - **s.:** da 3 atti unici di Anton Čechov: « L'orso », « Il pranzo di nozze », « Una domanda di matrimonio » - **sc.:** Pino Mercanti, Ennio Contini, Sandro Continenza, Vittorio Veltroni, A. Petrucci - **f.** (Ferraniacolor): Vaclav Vich - **scg.:** Gianni Polidori - **m.:** Franco Lavagnino - **int.:** Vittorio De Sica, Silvana Pampanini, Renato Rascel, Ave Ninchi, Valentina Cortese, Alberto Sordi, Carletto Sposito, Guglielmo Barnabò, Franco Scandurra, Pino Bottin, Bice Valori - **p.:** Film Costellazione, Zebra Film - **o.:** Italia, 1954 - **d.:** Cei-Incom.

Il film si compone di tre episodi: **L'orso**, **Le nozze** e **Domanda di matrimonio.**

Gran Varietà — r.: Domenico Paolella - **s., sc.:** Dino Falconi, Oreste Biancoli, Vinicio Marinucci, Michele Galdieri, D. Paolella - **f.** (Ferraniacolor): Carlo Carlini - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Vittorio De Sica, Walter Chiari, Renato Rascel, Alberto Sordi, Carlo Croccolo, Maria Fiore, Alba Arnova, Isa Barzizza, Nadia Gray, Lily Granado, Lea Padovani, Delia Scala, Flora Medini, Lauretta Masiero, Nico Pepe, Renato Malavasi, Mario Siletti, Carlo Mazzarella, Giuseppe Porelli - **p.:** Carlo Infascelli per Excelsa-Roma Film - **o.:** Italia, 1954 - d.: Minerva.

Film in cinque episodi: **Mariantonia, Fregoli, Cuttica, Il fine dicitore, Il censore.**

Secrets d'alcôve/Il letto, ep. **Il divorzio — r.:** Gianni Franciolini - **s.:** Niccolò Theodoli **f.:** Enzo Serafin - **m.:** Mario Nascimbene - **int.:** Vittorio De Sica (Roberto), Dawn Addams (Janet), Lewis Ciannelli, Nina Rossati, Gianni Cavalieri, Fayer Marlowe - **d.p.:** Bianca Lattuada — **p.:** Niccolò Theodoli per Terra Film, Cormoran Films, Paris/ICS, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1954 - **d.:** Diana Cinematografica.

Il film si compone di quattro episodi: **Il buono d'alloggio, Il letto della Pompadour, Il divorzio, Riviera Express.**

Vergine moderna — r.: Marcello Pagliero - **s.:** Catherine Delège - **sc.:** Ennio Flaiano - **f.:** Mario Montuori - **scg.:** Carlo Egidi - **m.:** Nino Rota - **int.:** Marcello Pagliero, Vittorio De Sica (il banchiere), May Britt (Claudia Valli), Gabriele Ferzetti (Gabriele Demico), Vittorio Sanipoli, Teresa Pellati (Luciana), Emma Baron, Mirko Ellis, Luca Ronconi, Tina Lattanzi, Angelo Nosei, Giacomo Furia - **d.p.:** Giorgio Agliani - **o.g.:** Giuseppe Driussi - **p.:** Sirio Film - **o.:** Italia 1954 - **d.:** Diana Cinematografica.

L'allegro squadrone / Les gaietés de l'escadron — **r.**: Paolo Moffa - **s.**: dalla commedia « Les gaietés de l'escadron » di Courteline - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza, Diego Fabbri, Michel Audiard, P. Moffa - **f.** (Ferraniacolor): Vaclav Vich - **op.**: Leonida Barboni - **scg.**: Gianni Polidori - **arr.**: Ugo Polaettler - **co.**: Marilù Carteny - **t.**: Leandro Marini - **mo.**: Eraldo Da Roma - **fo.**: Ovidio Del Grande - **int.**: Daniel Gélin (Frédéric d'Héricourt), Vittorio De Sica (il generale), Alberto Sordi, Paolo Stoppa (l'aiutante), Charles Vanel, Jean Richard (Laperrine), Luigi Pavese, Silvana Pampanini, Memmo Carotenuto, Riccardo Fellini, Carlo Lombardi - **d.p.**: Nicola Morabito - **o.g.**: Moris Ergas - **p.**: Film Costellazione, Roma/Zebra Film, Les Films Fernand Rivers, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1954 - **d.**: Cei-Incom.

Pane, amore... e gelosia — **r.**: Luigi Comencini [14] - **a.r.**: Luisa Alessandri, Franco Montemurro - **s.**: Ettore M. Margadonna - **sc.**: Ettore M. Margadonna, L. Comencini, Vincenzo Talarico, con la collab. di Eduardo e Titina De Filippo - **f.**: Carlo Montuori - **op.**: Goffredo Bellisario - **scg.**: Gastone Medin - **co.**: Ugo Pericoli - **t.**: Marcello Ceccarelli - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Alessandro Cicognini - **int.**: Gina Lollobrigida (la "Bersagliera"), Vittorio De Sica (il maresciallo Carotenuto), Roberto Risso (il carabiniere Pietro Stelluti), Tina Pica (la serva Caramella), Marisa Merlini (Annarella), Virgilio Riento (il parroco), Maria Pia Casilio (Paoletta), Paolo Stoppa, Memmo Carotenuto, Fausto Guerzoni, Checco Rissone, Attilio Torelli, Tecla Scarano, Vittoria Crispo, Nino Vingelli, Saro Urzì, Nico Pepe, Gigi Reder, Amelia Pellegrino, Marcella Melnati, Yvonne Sanson - **d.p.**: Nino Misiano - **segr.p.**: Elmo De Sica - **p.**: Marcello Girosi per Titanus - **o.**: Italia, 1954 - **d.**: Titanus.

Peccato che sia una canaglia — **r.**: Alessandro Blasetti - **a.r.**: Isa Bartalini - **as.r.**: Mara Blasetti - **s.**: dal racconto « Il fanatico » di Alberto Moravia - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza, Ennio Flaiano - **f.**: Aldo Giordani - **op.**: Enrico Betti Berutti - **scg.**: Mario Chiari - **arr.**: Aurelio Grugnola - **co.**: Maria De Matteis - **t.**: Goffredo Rocchetti - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Alessandro Cicognini - **so.**: Ennio Sensi - **int.**: Vittorio De Sica (il signor Stroppiani), Sophia Loren (Lina Stroppiani), Marcello Mastroianni (Paolo), Umberto Melnati (l'uomo derubato del portafoglio), Margherita Bagni (sua moglie), Walter Bartoletti (Brunetto), Mario Passante (il commissario), Memmo Carotenuto (Cesare, il padrone del garage), Giacomo Furia (Luigi), Lina Furia (sua moglie), Mario Scaccia (l'uomo derubato della borsa), Wanda Benedetti (sua moglie), Vittorio Braschi (il ricettatore), Manlio Busoni (il giornalista), Michael Simone (Totò), Mauro Sacripante (Peppino), Giulio Galli (la guardia notturna), Charles Stacy (il turista inglese), Maria Britnewa (sua moglie), Memo Benassi - **d.p.**: Giuseppe Bordogni - **segr.p.**: Lucio Bompani - **p.**: Documento Film - **o.**: Italia, 1954 - **d.**: Cei-Incom.

Les amants de la Villa Borghese / Villa Borghese — **r.**: Gianni Franciolini - **s.**: da racconti di Giorgio Bassani, Ennio Flaiano, Sergio Amidei, Ercole Patti - **sc.**: Sergio Amidei, Giorgio Bassani, Armando Curcio, Liana Ferri, Ennio Flaiano, Mino Guerrini, Rodolfo Sonego, J. Bernard Luc - **f.**: Mario Bava - **mo.**: Adriana Novelli - **m.**: Mario Nascimbene - **so.**: Giovanni Paris — ep. **Incidente a Villa Borghese: int.**: Vittorio De Sica (l'avvocato), Giovanna Ralli, Maurizio Arena, Aldo Giuffré - **p.**: Astoria Film, Sigma, Paris/Vog, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1954 - **d.**: Diana Cinematografica.

Il film si compone di sei episodi: **Il paraninfo, Pi-greco, Serve e soldati, Gli amanti, La Miss, Incidente a Villa Borghese.**

[14] Secondo « Cinema Nuovo » in questo film De Sica avrebbe anche diretto la recitazione.

Il segno di Venere — **r.**: Dino Risi[15] - **as.r.**: Franco Montemurro - **a.r.**: Luisa Alessandri - **s.**: Edoardo Anton, Ettore M. Margadonna - **sc.**: Edoardo Anton, Ettore M. Margadonna, Luigi Comencini, Cesare Zavattini, Ennio Flaiano, Furio Scarpelli, Agenore Incrocci, Franca Valeri - **f.** (colore): Carlo Montuori - **op.**: Goffredo Bellisario - **scg.**: Gastone Medin - **arr.**: Ugo Pericoli - **co.**: Fabrizio Carafa - **t.**: Goffredo Rocchetti - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Renzo Rossellini - **fo.**: Kurt Doubrawsky - **int.**: Vittorio De Sica (Alessio Spano, il poeta), Sophia Loren (Agnese), Franca Valeri (Cesira), Raf Vallone (il pompiere Ignazio), Peppino De Filippo (il fotografo Mario), Alberto Sordi (Romolo), Tina Pica (la zia di Agnese), Virgilio Riento (il padre di Agnese) - **d.p.**: Nino Misiano - **segr.p.**: Elmo De Sica, Roberto Pelagi - **o.g.**: Silvio Clementelli - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1955 - **d.**: Titanus.

Gli ultimi cinque minuti — **r.**: Giuseppe Amato[16] - **s., sc.**: Aldo De Benedetti, dalla propria commedia - **f.**: Carlo Montuori - **scg.**: Guido Fiorini - **mo.**: Eraldo Da Roma - **m.**: Alessandro Cicognini - **int.**: Linda Darnell (Renata), Vittorio De Sica (Carlo), Peppino De Filippo, Sophie Desmarets, Rossano Brazzi, Pierre Cressoy, Lise Bourdin, Enrico Viarisio, Elsa Merlini, Nadia Gray, Nando Bruno, Gianrico Tedeschi, Henri Vidon, Memmo Carotenuto, Luigi Almirante, Georges Bréhart - **p.**: Excelsa Film, G. Amato - **o.**: Italia, 1955 - **d.**: Minerva Film.

La bella mugnaia — **r.**: Mario Camerini - **s.**: da « Il cappello a tre punte » di Pedro de Alarcon - **sc.**: M. Camerini, Ivo Perilli, Sandro Continenza, Ennio De Concini - **f.** (VistaVision, Eastmancolor): Enzo Serafin - **scg.**: Guido Fiorini - **co.**: Dario Cecchi, Maria Baroni - **m.**: Angelo Lavagnino - **fo.**: Mario Morigi - **int.**: Sophia Loren (la mugnaia Carmela), Marcello Mastroianni (Luca, suo marito), Vittorio De Sica (il governatore), Paolo Stoppa (Gardunia), Yvonne Sanson (la moglie del governatore), Carletto Sposito, Virgilio Riento, Emilio Petacci, Mario Ricciardini, Elsa Vazzoler - **p.**: Carlo Ponti e Dino De Laurentiis per Titanus - **o.**: Italia, 1955 - **d.**: Titanus.

Pane, amore e.../Pain, amour ainsi soit-il... — **r.**: Dino Risi[17] - **s.**: Ettore M. Margadonna - **sc.**: Marcello Girosi, Ettore M. Margadonna - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Giuseppe Rotunno - **scg**: Gastone Medin - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Alessandro Cicognini - **fo.**: Kurt Doubrawsky - **int.**: Sophia Loren (donna Sofia), Vittorio De Sica (il maresciallo Carotenuto), Lea Padovani (donna Violante Ruotolo), Antonio Cifariello (Nicolino), Tina Pica (la serva Caramella), Mario Carotenuto (don Matteo), Joka Berrety (Erika, la turista straniera), La Raina - **d.p.**: Nino Misiano - **p.e.**: Marcello Girosi - **p.**: Titanus, Roma/Sociéte Générale de Cinématographie, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1955 - **d.**: Titanus.

Racconti romani — **r.**: Gianni Franciolini - **collab. r.**: Mario Spinola - **a.r.**: Paolo Heusch - **s.**: dai « Racconti romani » di Alberto Moravia (ed. Bompiani), scelti da Sergio Amidei - **sc.**: Sergio Amidei, Age, Furio Scarpelli, Francesco Rosi, Alberto Moravia - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Mario Montuori - **op.**: Alfio Contini - **scg.**: Aldo Tomassini - **co.**: Beni Montresor - **t.**: Armando Garbini - **mo.**: Adriana Novelli - **m.**: Mario Nascimbene - **d.m.**: Franco Ferrara - **int.**: Vittorio De Sica, Totò, Silvana Pampanini, Franco Fabrizi (Alvaro), Antonio Cifariello, Giovanna Ralli, Maria Pia Casilio, Maurizio Arena, Mario Riva, Giancarlo Costa, Mario Carotenuto, Eloisa Cianni - **d.p.**: Bianca Lattuada - **segr.p.**: Tonino Sarnao - **p.**: Nicolò Theodoli per I.C.S. - **o.**: Italia, 1955 - **d.**: Diana Cinematografica.

[15] Secondo « Cinema Nuovo », De Sica in questo film avrebbe anche diretto la recitazione (secondo altri, sarebbe stato supervisore alla regia).
[16] Secondo « Cinema Nuovo », De Sica in questo film avrebbe anche diretto la recitazione.
[17] Secondo « Cinema Nuovo », De Sica in questo film avrebbe anche diretto la recitazione.

Il bigamo / Le bigame — **r.**: Luciano Emmer - **a.r.**: Francesco Rosi - **s.**: Sergio Amidei - **sc.**: Sergio Amidei, Age, Furio Scarpelli, Francesco Rosi, Vincenzo Talarico - **f.**: Mario Montuori - **op.**: Alfio Contini - **a.op.**: Elio Gagliardo - **scg.**: Virgilio Marchi - **arr.**: Ferdinando Ruffo - **co.**: Elio Costanzi - **t.**: Giovanni Donelli - **mo.**: Otello Colangeli - **m.**: Alessandro Cicognini - **fo.**: Mario Bartolomei - **int.**: Marcello Mastroianni (Mario De Santis), Franca Valeri (Isolina Fornaciari), Giovanna Ralli (Valeria), Memmo Carotenuto (Quirino), Ave Ninchi (la signora Masetti), Ruggero Marchi, Vincenzo Talarico, Vittorio De Sica (l'avvocato Principe), Marisa Merlini (Enza Masetti), Guglielmo Inglese (don Vincenzino) - **d.p.**: Italo Zingarelli - **segr.p.**: Luigi Anastasi - **o.g.**: Guido Giambartolomei, Carlo Salsano - **p.**: Royal Film, Roma/Filmel, Paris, Alba Film, Marseille - **o.**: Italia-Francia, 1955 - **d.**: Cei-Incom.

Mio figlio Nerone/Les week-end de Néron — **r.**: Steno - **a.r.**: Lucio Fulci, Luigi Vanzi - **sc.**: Roberto Sonego, Steno, Diego Fabbri, Tonino Guerra, Sandro Continenza - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Mario Bava - **scg.**: Piero Filippone - **op.**: Giuseppe Bartolini - **arr.**: Gianni Polidori - **co.**: Veniero Colasanti - **t.**: Libero Polizzi - **int.**: Alberto Sordi (Nerone), Vittorio De Sica (Seneca), Gloria Swanson (Agrippina), Brigitte Bardot (Poppea), Giorgia Moll (Lidia), Ciccio Bardi (Anicetus), Mario Carotenuto, Mino Doro, Furlanetto, Mario Mazza - **d.p.**: Pietro Notarianni - **o.g.**: Enzo Provenzale - **p.**: Franco Cristaldi per Vides, Titanus, Roma/Les Films Marceau, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1956 - **d.**: Titanus.

Tempo di villeggiatura — **r.**: Antonio Racioppi - **spv.r.**: Luigi Zampa - **s.**: Luigi Zampa, A. Racioppi, Willie Antuomo, Luigi Magni - **sc.**: Age, Furio Scarpelli - **f.**: Massimo Sallusti - **scg.**: Pek Avolio - **arr.**: Giuseppe Fede - **co.**: Adriana Berselli - **mo.**: Eraldo Da Roma - **m.**: Alessandro Cicognini - **ca.**: Xavier Cugat - **fo.**: Adriano Taloni - **int.**: Vittorio De Sica (lo scapolo), Marisa Merlini (Margherita Pozzi), Giovanna Ralli (Gina), Abbe Lane (la signora Dolores), Memmo Carotenuto (il capo-cameriere), Maurizio Arena (Checco), Bella Visconti, Gabriele Tinti, Dina Perbellini, Virgilio Riento, Gildo Bocci - **d.p.**: Domenico Bologna - **o.g.**: Felice D'Ancona - **segr.p.**: Luigi Ceccarelli - **p.**: Stella Film - **o.**: Italia, 1956 - **d.**: Cei-Incom.

Montecarlo/The Monte-Carlo Story — **r.**: Samuel A. Taylor [18] (versione inglese), Giulio Macchi (versione italiana) - **s.**: Marcello Girosi, Dino Risi - **sc.**: Samuel A. Taylor - **f.** (Technirama, Eastmancolor): Giuseppe Rotunno - **scg.**: Gastone Medin - **arr.**: Ferdinando Ruffo - **mo.**: Georges White - **m.**: Renzo Rossellini - **fo.**: Kurt Doubrawsky - **int.**: Vittorio De Sica (il conte Dino Giocondo Della Fiaba), Marlene Dietrich (la marchesa Maria de Crévecoeur), Renato Rascel (Ippolito Duval), Natalie Trundy (Jane Hinkley), Arthur O'Connel (Mr. Hinkley), Mischa Auer (Hector, il maître dell'albergo), Clelia Matania, Carlo Rizzo, Mimmo Billi, Marco Tulli, Alberto Rabagliati, Guido Martufi, Mario Carotenuto, Jane Rouse (Mrs. Freeman), Truman Smith (Mr. Freeman), Frank Elliot, Betty Carter - **d.p.**: Silvio Clementelli, Nino Misiano - **p.**: Marcello Girosi per Titanus/Tan Films - **o.**: Italia-Stati Uniti, 1956 - **d.**: Titanus.

I nostri anni più belli/Nos plus belles années — **r.**: Mario Mattòli - **s.**: Laura Pedrosi - **sc.**: Fede Arnaud, Sandro Continenza, Ruggero Maccari, M. Mattòli - **f.** (Totalscope): Mario Montuori - **scg.**: Luigi Gervasi - **mo.**: Roberto Cinquini - **m.**: Roman Vlad - **int.**: Emma Gramatica (la maestra Marini), Antonella Lualdi (Giulia), Franco Interlenghi (Gianni), Giuseppe Porelli, Mario Carotenuto, Vittorio De Sica (il banchiere), Memmo Carotenuto, Valeria Moriconi, Clelia Matania, Riccardo Billi, Mario Riva - **d.p.**: Romano Dandi - **p.**: Erredi Film, Roma/Francinex, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1956 - **d.**: Cineriz.

[18] Secondo « Bianco e Nero » (n. 2, 1957, p. 49) De Sica avrebbe curato anche la supervisione artistica.

Noi siamo le colonne ovvero **Meglio un asino vivo** — **r.**: Luigi Filippo D'Amico - **s.**, **sc.**: Vittorio Metz, Leo Benvenuti, Sandro Continenza, Piero De Bernardi, Marcello Marchesi - **f.**: Pier Ludovico Pavoni - **scg.**: Ivo Battelli - **arr.**: Furio Barsotti - **co.**: Marisa Polidori - **t.**: Guglielmo Bonetti - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Mario Nascimbene - **fo.**: Guido Nardone - **int.**: Vittorio De Sica (Celimontani), Antonio Cifariello (Ugo), Franco Fabrizi (Aldo), Mireille Granelli (Lea), Vanna Viladi (Elettra), Aroldo Tieri (Archimede), Lauro Gazzolo (il sig. Bonci), Elisa Montes (Sofia), Lydia Johnson (se stessa), Ottavio Alessi, Alvaro Alvisi, Zoe Incrocci, Franco Migliacci, Maria Gallini - **d.p.**: Ferruccio De Martino - **segr.p.**: Massimo De Riva - **o.g.**: Vittorio Forges Davanzati, Silvano Valenti - **p.**: Silvano Valenti, Domenico Forges Davanzati per Clamer Film - **o.**: Italia 1956 - **d.**: Variety Film.

Padri e figli/Pères et fils — **r.**: Mario Monicelli - **a.r.**: Mario Maffei - **s.**: Age, Furio Scarpelli, M. Monicelli - **sc.**: Age, Furio Scarpelli, M. Monicelli, Leo Benvenuti, con la collab. di Luigi Emmanuele - **f.** (Totalscope): Leonida Barboni - **o.p.**: Aiace Parolin - **scg.**: Piero Gherardi - **arr.**: Vito Anzalone - **t.**: Giovanni Donelli - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: Carlo Rustichelli - **fo.**: Giovanni Rossi - **int.**: Vittorio De Sica (il sarto Vincenzo Corallo), Lorella De Luca (Marcella, sua figlia), Riccardo Garrone (Carlo, suo figlio), Marcello Mastroianni (Cesare Marchetti, il motorista), Fiorella Mari (Rita Marchetti, sua moglie), Franco Interlenghi (Guido Blasi), Antonella Lualdi (Giulia Blasi, sua moglie), Memmo Carotenuto (Amerigo Santarelli), Marisa Merlini (Ines Santarelli, sua moglie), Ruggero Marchi (il chirurgo Vittorio Bacci), Emma Baron (la signora Bacci), Raffaele Pisu (Vezio Bacci), Gabriele Antonini (Sandro Bacci), Franco Di Trocchio (Alvaruccio) - **d.p.**: Romano Dandi - **segr.p.**: Luigi Anastasi - **p.**: Guido Giambartolomei per Royal Film, Roma/Filmel, Lyrica, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1957 - **d.**: Cineriz.

I colpevoli/Responsabilité limitée? — **r.**: Turi Vasile - **collab. r.**: Mario Landi - **s.**: dalla commedia « Sulle strade di notte » di Renato Lelli - **sc.**: T. Vasile, Renato Lelli, Mario Landi - **f.**: Roberto Gerardi - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Dolores Faraoni, Mireille Bessette - **m.**: Carlo Innocenzi - **so.**: Antoine Petitjean - **int.**: Isa Miranda (Lucia Rossello), Carlo Ninchi (il giudice Valerio Rossello), Sandro Ninchi (Maurizio Rossello), Vittorio De Sica (l'avvocato Vasari), Etchika Choureau (Sandra), Enrico Olivieri (Giulio), Helen Portello (Susanna), Sandro Verani, Serena Bassano, Marino Bulla, Renato Montalbano, Vandisa Guida - **p.**: Colosseum Film, Italia Film, Roma/U.G.C., Paris - **o.**: Italia-Francia, 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

La donna che venne dal mare/L'aventurière de Gibraltar/Danae — **r.**: Francesco De Robertis - **s.**: Francesco De Robertis - **sc.**: F. De Robertis, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Giuseppe Mangione - **f.** (Totalscope): Enzo Serafin - **scg.**: Piero Poletto - **mo.**: Gabi Penalva - **m.**: Piero Morgan - **int.**: Vittorio De Sica (il console Bordigin), Sandra Milo (Danae Niebel), Pedro Jimenez (O'Connolly), Peter Lynn (Dario Nucci), Juan Calvo (Miguel), Rossella Monti (Lucia) - **p.**: Film Costellazione, Roma/Tellus, Paris/Saiz, Madrid - **o.**: Italia-Francia-Spagna, 1957 - **d.**: Cei-Incom.

Souvenir d'Italie — **r.**: Antonio Pietrangeli - **collab. r.**: Dario Fo - **a.r.**: Armando Crispino - **s.**: Age, Furio Scarpelli, da un'idea di Fabio Carpi e Nelo Risi - **sc.**: Age, Furio Scarpelli, Dario Fo, A. Pietrangeli - **f.** (Technirama, Technicolor): Aldo Tonti - **op.**: Luciano Tonti - **as.op.**: Raimond Parslow, George Minassian - **scg.**: Mario Chiari - **arr.**: Nedo Azzini - **co.**: Marilù Carteny - **t.**: Euclide Santoli - **mo.**: Eraldo Da Roma - **m.**: Lelio Luttazzi - **fo.**: Luigi Puri - **int.**: June Laverick (Margaret), Vittorio De Sica (il conte), Isabelle Corey (Josette), Inge Schoener (Hilde), Isabel Jeans (Cinzia), Massimo Girotti (Ugo Parenti), Alberto Sordi (Sergio), Antonio Cifariello (Gino), Gabriele Ferzetti (l'avvocato Cortini), Dario

Fo (la guida) - **d.p.:** Pietro Bigerna - **o.g.:** Ermanno Donati, Luigi Carpentieri - **segr.p.:** Renato Jaboni, Giorgio Baldi - **p.:** Ermanno Donati, Luigi Carpentieri per Athena Cinematografica - **o.:** Italia 1957 - **d.:** Rank Film.

Vacanze a Ischia/Vacances à Ischia/Ferien auf der Sonneninsel — **r.:** Mario Camerini - **a.r.:** Paolo Heusch, Otto Pellegrini - **s.:** Leo Benvenuti, Pietro De Bernardi - **sc.:** L. Benvenuti, P. De Bernardi, M. Camerini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Otello Martelli - **op.:** Arturo Zavattini - **scg.:** Gastone Carsetti - **arr.:** Giorgio Pes - **co.:** Piero Tosi - **t.:** Alberto De Rossi - **mo.:** Giuliana Attenni - **m.:** Alessandro Cicognini - **fo.:** Palmieri - **int.:** Vittorio De Sica (l'ing. Occhipinti), Isabelle Corey (Caterina Lisotto), Antonio Cifariello (Antonio), Nadia Gray (Carla Occhipinti), Myriam Bru (Denise Tissot), Paolo Stoppa (l'avvocato), Peppino De Filippo, Susanne Cramer (l'infermiera Antonietta), Maurizio Arena, Raf Mattioli (Salvatore, la guida), Bernard Dhéran, Nino Besozzi, Hubert von Meyerinck, Laura Carli, Giuseppe Porelli, Giampiero Littera, Guglielmo Inglese, Enio Girolami - **d.p.:** Franco Magli - **segr.p.:** Mario Abussi - **p.:** Rizzoli Film, Roma/Francinex, Paris/Bavaria Filmkunst, München - **o.:** Italia-Francia-Germania Occ., 1957 - **d.:** Cineriz.

Il conte Max/El conde Max — **r.:** Giorgio Bianchi - **s.:** Amleto Palermi - **sc.:** G. Bianchi, Ruggero Maccari, Alberto Sordi - **f.:** Mario Montuori - **op.:** Alfio Contini - **scg.:** Flavio Mogherini, Pedro Schild - **mo.:** Adriana Novelli, Emilio Rodríguez - **m.:** Francesco Lavagnino **int.:** Alberto Sordi (Alberto), Vittorio De Sica (il conte Max Orsini Baraldo), Anne Vernon (la baronessa Elena di Vallombrosa), Susana Canales (Lauretta), Juan Calvo (lo zio), Tina Pica (la zia), Diletta D'Andrea, Jacinto San Emetria, Julio Riscal, Edith Jost - **d.p.:** Jesus Castro Blanco - **p.:** Ca-mo, Roma/Prod. Cinemat. Balcazar, Barcelona - **o.:** Italia-Spagna, 1957 - **d.:** Cineriz.

Amore e chiacchiere/Hablemos de amor — **r.:** Alessandro Blasetti - **s.:** Cesare Zavattini - **sc.:** C. Zavattini, A. Blasetti, Isa Bartolini - **f.:** Gabor Pogany - **scg.:** Veniero Colasanti, J. M. Moreno - **mo.:** Mario Serandrei - **m.:** Mario Nascimbene - **int.:** Vittorio De Sica (Bonelli), Gino Cervi (Paseroni), Elisa Cegani (la signora Bonelli), Isa Pola (la signora Paseroni), Geronimo Meynier (Paolo Bonelli), Carla Gravina (Maria Furlani), Alessandra Panaro (Doddy Paseroni), Nicolas Perchicot (Borghi), Mario Meniconi (Furlani), Renato Malavasi (Ripandelli), Felix Fernandez (Salviati), Mario Passante, Paolo Ferrara, Oscar Andriani (consiglieri comunali), Lina Furia (Crimilde), Amelia Pellegrini (la vecchia tifosa), Arturo Bragaglia, Antonio Annuale, Mario Moneta (i vecchietti dell'ospizio) - **p.:** Electra Films, Roma/P. C. Ariel, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1957 - **d.:** Cei-Incom.

Il medico e lo stregone — **r.:** Mario Monicelli - **collab. r.:** Franco Rossetti - **a.r.:** Mario Maffei - **s.:** Age, Furio Scarpelli - **sc.:** Age, Furio Scarpelli, Ennio De Concini, M. Monicelli **f.** (Cinescope): Luciano Trasatti - **a.op.:** Franco Villa - **scg., arr.:** Piero Gherardi - **t.:** Giovanni Donelli - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Nino Rota - **int.** Vittorio De Sica (Antonio Locoratolo), Marcello Mastroianni (dott. Francesco Marchetti), Marisa Merlini (Matalda), Lorella De Luca (Clamide), Gabriella Pallotta (Pasqua), Virgilio Riento (Umberto), Carlo Taranto (Scarafone), Riccardo Garrone (il maresciallo dei carabinieri), Ilaria Occhini (Rosina), Alberto Sordi (Corrado), Giorgio Cerioni (Galeazzo Pesenti), Franco di Trocchio (il piccolo Vito) - **d.p.:** Romano Dandi - **segr.p.:** Antonio Brandt, Lucio Marcuzzo - **p.:** Guido Giambartolomei per Royal Film, Roma/Francinex, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1957 - **d.:** Cineriz.

Totò, Vittorio e la dottoressa/Dites 33/Mi mujer es doctor — **r.:** Camillo Mastrocinque - **s., sc.:** Vittorio Metz, Marcello Marchesi - **f.:** Gabor Pogany, Ma-

nuel Berenguer - **op.:** Alvaro Mancori - **scg.:** Piero Filippone - **mo.:** Roberto Cinquini, Juan Pisón - **m.:** Carlo Innocenzi - **int.:** Totò (l'investigatore privato), Vittorio De Sica (il nobile ammalato), Abby Lane (Brigitte Baker), Darry Cowl, Titina De Filippo, Pierre Mondy, Teddy Reno, Germán Cobos, Arturo Bragaglia, Amelia Perrella, Franco Coop, Dante Maggio, Agostino Salvietti, Fulvia Franco - **d.p.:** Francesco Serino, Franco Palaggi, José María Rodríguez - **p.:** Dario Sabatello per Jolly Film, Roma/Gallus Film, Paris, Film F. Rivers/Fénix Films, Madrid - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1957 - **d.:** Unidis.

Casino de Paris/Casinò de Paris/Casino de Paris — **r.:** André Hunebelle - **as.r.:** Serge Witta, J.-P. Desagnat - **s.:** Jean Halain, Hans Wilhelm - **sc.:** Jean Halain, Hans Wilhelm, A. Hunebelle - **f.** (Franscope, Technicolor): Bruno Mondi, Erwin Hillier - **op.:** Guy Suzuki - **as.op.:** Luc Mirot, Pierre L'Homme, René Guissart - **scg.:** René Moulaert - **coreogr.:** Billy Daniel, Don Lurio - **co.:** Jacques Helm, Mireille Leydet - **t.:** Irène Barsky, Billie Bonnard, B. Picot - **mo.:** Jean Feyte - **as.mo.:** Colette Lambert, Willy Bonnard - **m.:** Paul Durand, Heinz Kiesling, Heinz Goetz - **ca.:** Gilbert Bécaud - **fo.:** R. C. Forget - **int.:** Caterina Valente (Catherine Miller), Vittorio De Sica (Alexandre Gordy), Gilbert Bécaud (Jacques), Grethe Weiser, Grégoire Aslan, Rudolf Vogel, Richard Allan, Vera Valmont, Bluebell Girls del Lido di Parigi - **d.p.:** Jacques Garcia - **segr.p.:** Yvonne Mesnard - **o.g.:** Jean Feix - **p.:** S. N. Pathé, P.A.C., Critérion, Elan Films, Paris/Rizzoli Film, Roma/Bavaria Filmkunst, Eichberg Films, München - **o.:** Francia-Italia-Repubblica Federale Tedesca, 1957 - **d.:** Cineriz.

A Farewell to Arms (Addio alle armi) — **r.:** Charles Vidor - **s.:** dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - **sc.:** Ben Hecht - **f.** (Cinemascope, DeLuxe Color): Piero Portalupi, Oswald Morris - **scg.:** Mario Garbuglia, Veniero Colasanti, Gastone Medin - **arr.:** Alfred Junge - **co.:** Veniero Colasanti - **mo.:** Gerard J. Wilson, John M. Foley - **spv.mo.:** James E. Newcom - **m.:** Mario Nascimbene - **d.m.:** Franco Ferrara - **fo.:** Charles Knott - **int.:** Rock Hudson (il tenente Frederic Henry), Jennifer Jones (Catherine Barkley), Vittorio De Sica (il maggiore Alessandro Rinaldi), Alberto Sordi (padre Galli), Kurt Kasznar (Bonello), Leopoldo Trieste (Passini), Franco Interlenghi (Aymo), José Nieto (il maggiore Stampi), Georges Bréhat (il capitano Bassi), Joan Shawlee (l'infermiera dai capelli rossi), Diana King (una infermiera), Umberto Sacripante (autista dell'ambulanza), Guido Martufi (il boy-scout), Memmo Carotenuto (Nino, il portiere dell'ospedale), Mercedes McCambridge (miss Van Campen), Elaine Stritch (Helen Ferguson), Victor Francen (il col. medico Valentini), Guidarino Guidi (il medico civile), Enzo Fiermonte (I ufficiale dei carabinieri), Alex Revides (II ufficiale dei carabinieri), Patrik Crean (il tenente medico), Alberto D'Amario (la spia tedesca), Peter Meersman (il maggiore accusatore), Stephen Garret (il capitano difensore), Luigi Barzini jr. (presidente del tribunale militare), Eduard Linkers (tenente Zinnermann), Johanna Hofer (la signor Zinnermann), Oscar Homolka (il dott. Emerich), Clelia Matania (la parrucchiera), Eva Kotthaus (1ª infermiera di Catherine), Gisella Mathews (2ª infermiera di Catherine), Carlo Hintermann, Tiberio Mitri, Vittorio Iannitti, Carlo Licari, Gemma Bolognesi, Peter Illing, Ina Centrone, Giacomo Rossi-Stuart, Carlo Pedersoli, Antonio La Raina, Michaela Giustiniani, Margherita Horowitz - **p.:** David O. Selznick per 20th Century Fox - **o.:** Stati Uniti, 1958 - **d.:** 20th Century Fox.

Domenica è sempre domenica — **r.:** Camillo Mastrocinque - **s.:** Oreste Biancoli, Vittorio Metz, Roberto Gianviti, ispirato alla rubrica televisiva «Il musichiere» di Garinei e Giovannini - **sc.:** Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, Dino Verde, Alberto Sordi, Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.:** Alvaro Mancori - **scg.:** Beni Montresor - **mo.:** Roberto Cinquini - **m.:** Gorni Kramer - **int.:** Mario Riva (se stesso), Lorella De Luca (Maria Luisa Guastaldi), Alberto Sordi (Alberto Carboni), Vittorio De Sica (il sig. Guastaldi), Andreina Pagnani (la signora Gua-

staldi), Virà Silenti (Vera), Ugo Tognazzi (Ugo), Yvette Masson (Lisa), Dorian Gray (Luciana), Achille Togliani (se stesso), Virgilio Riento (un uscere), Dolores Palumbo (la portinaia), Gabriele Antonini, Giampiero Littera, Gorni Kramer e la sua orchestra - **p.:** Ermanno Donati, Luigi Carpentieri - **o.:** Italia, 1958 - **d.:** Cineriz.

Ballerina e buon Dio — r.: Antonio Leonviola - **s., sc.:** A. Leonviola - **f.:** Enzo Serafin - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **co.:** Maria Pia Arcangeli - **mo.:** Roberto Cinquini - **m.:** Piero Morgan - **int.:** Wera Cecova (la ballerina), Vittorio De Sica (il vigile urbano/il taxista/il portaceste), Marietto (Marietto), Gabriele Ferzetti (Andrea), Roberto Risso (Filippo), Mario Carotenuto (il fornaio), Dorika Dory (la fornaia), Pina Renzi (la madre superiora), Dolores Palumbo (un'acrobata), Erminio Spalla (un saltimbanco), Gisella Sofio (suor Angelica), Giacomo Furia (il pasticcere), Polidor (lo spazzino) - **p.:** Ebe Cinematografica - **o.:** Italia, 1958 - **d.:** Lux Film.

Kanonen-Serenade/Pezzo, capopezzo e capitano — r.: Wolfgang Staudte - **s.:** W. Staudte - **sc.:** Duccio Tessari, Ennio De Concini, W. Staudte - **f.** (Ferraniacolor): Gabor Pogany - **scg.:** Franco Lolli, Piervittorio Marchi - **mo.:** Niccolò Lazzari - **m.:** Alessandro de Revitzky, A. Francesco Lavagnino - **int.:** Vittorio De Sica (il comandante Ernesto De Rossi), Folco Lulli (il nostromo Sciaccabratta), Ingmar Zeisberg (Anna), Lianella Carell (Adelaide Sciaccabratta), Heinz Reincke (sottocapo cannoniere Richter), Hélène Rémy (Irma), Marco Guglielmi (Alberto), Rolf Tasna (il capitano Heinrich Schier), Piero Lulli (Marco), Nino Manfredo (Ottavi), Aldo Pedinotti (Carlo), Maria Pia Casilio, Lilla Brignone, Alex Revides - **d.p.:** Renzo Marignano - **p.:** Peter Bamberger Filmproduktion, München per UFA, Berlin/Atlantis Film, Roma - **o.:** Repubblica Federale Tedesca-Italia, 1958 - **d.:** Atlantis Film.

La ragazza di piazza San Pietro/La muchacha de la plaza de San Pedro — r.: Piero Costa - **s.:** Mario Guerra, P. Costa - **sc.:** Mario Guerra, Sandro Continenza, Dino Verde, P. Costa - **f.:** Manuel Berenguer - **scg.:** Alfredo Montori - **mo.:** Mario Serandrei, Juan Pisón - **m.:** Mario Ruccione - **int.:** Vittorio De Sica (Armando Conforti), Susana Canales (Lucia), Walter Chiari (Roberto Gradi), Tony Angeli, Mario Berriatua, Carlo Delle Piane, Pina Bottin, G. M. Sampedro, Mary Martin, Johnny Dorelli, Sergio Centi, Dolores Palumbo, Rosanna Cristiani, Mario Ambrosino, Gisella Guidi, Carla Foscari, Linda Monaco, Roberto Podio, Lando Ross - **d.p.:** Ignazio Luceri, José María Rodríguez - **p.:** Theseus Film, Roma/Fénix Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1958 - **d.:** regionale.

Anna di Brooklyn/Anna de Brooklyn/Fast and Sexy — r.: Carlo Lastricati, Reginald Denham - **spv. artistica:** Vittorio De Sica - **s.:** Ettore M. Margadonna, Dino Risi - **sc.:** Ettore M. Margadonna, Luciana Corda, Joseph Stefano - **f.** (Technirama, Technicolor): Giuseppe Rotunno - **scg.:** Gastone Medin - **mo.:** Eraldo Da Roma - **m.:** Alessandro Cicognini, Vittorio De Sica - **fo.:** Bruno Brunacci - **int.:** Gina Lollobrigida (Anna), Vittorio De Sica (don Luigino), Amedeo Nazzari (Ciccone), Dale Robertson (Raffaele), Peppino De Filippo (don Peppino), Gabriella Pallotta (Mariuccia), Clelia Matania (donna Camillina), Carla Macelloni (Rosinella), Luigi De Filippo (Zitto-Zitto), Renzo Cesena (il barone), Augusto Ciolli, Mario Girotti, Luigi De Filippo, Marco Tulli, Carlo Rizzo, Fausto Guerzoni - **d.p.:** Nino Misiano - **p.e.:** Marcello Girosi - **p.:** Milko Skofic per Circeo Cinematografica, Roma/France Cinéma Prod., Paris/R.K.O. - **o.:** Italia-Francia-Stati Uniti, 1958 (nuova edizione: 1960) - **d.:** Titanus.

Gli zitelloni/Marcelo, la chavala y el trombón — r.: Giorgio Bianchi - **s.:** Silvio Amadio, Antonio Amurri, Mario Guerra, Carlo Romano - **f.:** Tino Santoni, Manuel Berenguer - **scg.:** Lamberto Giovagnoli - **mo.:** Adriana Novelli, Pedro del

Rey - **m.:** Italo Greco, Manuel Parada - **int.:** Vittorio De Sica (il prof. Landi), Walter Chiari (Marcello), Maria Luz Galicia (Gina), Mario Riva (il giudice), Mario Carotenuto (il presidente del tribunale), Rina Morelli (Adalgisa), Aroldo Tieri (il marito), Lianella Carell (Carmen), Lilia Landi (Olga), Rafael Luis Calvo - **d.p.:** I. Gutiérrez - **p.:** Emo Bistolfi per Cineproduzione E. Bistolfi, Roma/Unione Films, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1958 - **d.:** Warner Bros.

Meet De Sica (?) — **r.:** Bika De Reisner - **f.** (16 mm.): Julian Lugrin - **mo.:** Stanley Smith - **m.:** Dorita Y. Pete - **int.:** Vittorio De Sica - **p.:** Christopher Lee Smith per Santa Lucia - **o.:** Italia, 1958 - **du.:** 45'[19].

Nel blu dipinto di blu (Volare) — **r.:** Piero Tellini - **s.:** Piero Tellini - **sc.:** Cesare Zavattini, P. Tellini, Ettore Scola - **f.:** Gianni Di Venanzo - **scg.:** Alberto Boccianti - **mo.:** Gisa Radicchi Levi - **m.:** Mario Nascimbene - **ca.:** Domenico Modugno - **int.:** Domenico Modugno (Turi), Giovanna Ralli (Assuntina), Vittorio De Sica (Spartaco), Arianna (Donata), Franco Migliacci, Elisabetta Velinski, Carlo Taranto, Riccardo Garrone, Gino Buzzanca, Antonio Bazzocchi, José Jaspe, Juan Calvo, Roberto Paris, Antonio Riquelme - **d.p.:** Renato Libassi - **o.g.:** Isidoro Broggi - **p.:** Cinematografica Nazionale, D.D.L. - **o.:** Italia, 1959 - **d.:** regionale.

Pane, amore e Andalusia/Pan, amor y Andalucìa — **r.:** Javier Setó - **spv.r.:** Vittorio De Sica - **s.:** Ettore M. Margadonna, Luciana Corda - **sc.:** Sandro Continenza, Luciana Corda, Ettore M. Margadonna - **f.** (Eastmancolor): Antonio L. Ballestreros - **scg.:** Luis Perez Espinosa - **mo.:** Antonio Ramírez - **m.:** Alessandro Cicognini, Vittorio De Sica - **int.:** Carmen Sevilla (Carmen), Vittorio De Sica (il maresciallo Carotenuto), Lea Padovani (Violante), Peppino De Filippo (Peppino), Columba Domínguez (Dolores), Mario Carotenuto (don Matteo), Vicente Parra (Paco), Dolores Palumbo (la governante), José Nieto (l'organizzatore del festival) - **d.p.:** Miguel Tudela, Nino Misiano - **p.:** Vittorio De Sica, P. Benito Perojo per Trevi, De Sica, Roma/P. B. Perojo, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1959 - **d.:** Titanus.

Les noces vénitiennes/La prima notte — **r.:** Alberto Cavalcanti - **s.:** dal romanzo omonimo di Abel Hermant - **sc.:** Claude-André Puget, Luciano Vincenzoni, Jean Ferry - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Gianni Di Venanzo - **scg.:** René Moulaert - **mo.:** Maurizio Lucidi, Yvonne Martin, Elsa Arata - **m.:** Jean Françaix, Carlo Rustichelli - **d.m.:** Marc Lanjean - **fo.:** E. Sensi - **int.:** Martine Carol (Isabella de Santos), Vittorio De Sica (il barman Alfredo), Philippe Nicaud (Gérard), Ave Ninchi (Jolanda, sorella di Alfredo), Claudia Cardinale (Angelica), Jacques Sernas (Bob), André Versini (il marchese), Marthe Mercadier (Antoinette), Don Ziegler (Soso), Giacomo Furia (Stae), Martita Hunt (la giornalista), Tonino Lenza, Brigitte Juslin, Ivan Dominique, Mario Cianfanelli, Arletty - **d.p.:** Dominique Drouin - **p.:** Giovanni Addessi per Cinétel, Paris/Era Cinematografica, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1959 - **d.:** Variety Film.

Il nemico di mia moglie — **r.:** Gianni Puccini - **a.r.:** Rinaldo Ricci - **collab. r.:** Gabriele Palmieri - **s., sc.:** G. Puccini, Bruno Baratti, Franco Castellano, Pipolo - **f.:** Gianni Di Venanzo - **a.op.:** Erico Menczer - **scg.:** Alberto Boccianti - **arr.:** Riccardo Dominici - **co.:** Giuliano Papi - **t.:** Cesare Gambarelli - **mo.:** Gisa Radicchi Levi - **m.:** Lelio Luttazzi - **fo.:** Franco Groppioni - **int.:** Marcello Mastroianni (Marco), Giovanna Ralli (sua moglie), Vittorio De Sica, Memmo Carotenuto, Luciana Paluzzi, Giacomo Furia, Raimondo Vianello, Andrea Checchi, Riccardo Garrone, Gisella Sofio, Salvo Libassi, Teddy Reno - **d.p.:** Renato Libassi - **segr.**

[19] Film segnalato dal « Monthly Film Bulletin », London, XXVI, n. 307, August 1959.

p.: Mario Di Biase, Mario Basili - o.g.: Isidoro Broggi - p.: Isidoro Broggi, Renato Libassi per D.D.L. - o.: Italia, 1959 - d.: Astoria (regionale).

Policarpo, ufficiale di scrittura/Policarpo de Tapetti — **r.**: Mario Soldati - **s.**: liberamente tratto dal romanzo « La famiglia De Tappetti » di Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) - **sc.**: Age, Furio Scarpelli - **f.** (Eastmancolor): Giuseppe Rotunno - **scg.**: Flavio Mogherini - **arr.**: Gino Brosio - **mo.**: Mario Serandrei, Julio Peña - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **int.**: Renato Rascel (Policarpo De Tappetti), Peppino De Filippo (Cesare Pancarano), Renato Salvatori (Mario), Carla Gravina (Celeste), Luigi De Filippo (Gegè), Lidia Martora Maresca (Amelia), Amedeo Nazzari (un carabiniere), Romolo Valli (il capodivisione), Vittorio De Sica, Mario Riva, Alberto Sordi, Ernesto Calindri, Checco e Anita Durante, Massimo Pianforini, Tony Soler, José Isbert, Roberto Rey, Rodriguez Elias, Trinidad Montero, Ugo Tognazzi, Memmo Carotenuto, Maurizio Arena - **d.p.**: Francisco Pineda - **p.**: Silvio Clementelli per Titanus, Roma/Societé Générale de Cinématographie (S.G.C.), Paris/Hispámex Films, Madrid - **o.**: Italia-Francia-Spagna, 1959 - **d.**: Titanus.

Vacanze d'inverno/Brèves amours — **r.**: Camillo Mastrocinque - **a.r.**: Michele Lupo - **collab. r.**: Giuliano Carnimeo - **s.**: Oreste Biancoli - **sc.**: Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, Jacques Sigurd, C. Mastrocinque - **f.** (Technirama, Technicolor): Aldo Tonti - **op.**: Luciano Tonti - **scg.**: Mario Chiari - **arr.**: Nedo Azzini - **co.**: Pia Marchesi - **t.**: Amato Garbini - **mo.**: Roberto Cinquini - **m.**: Armando Trovajoli - **fo.**: Leopoldo Rosi - **int.**: Alberto Sordi (Alberto Moretti), Christine Kauffmann (Titti, sua figlia) Michèle Morgan (Stefania), George Marchal (l'industriale), Renato Salvatori (Gianni), Vittorio De Sica (Maurizio), Vira Silenti (Vera, sua figlia), Pierre Cressoy (Alfredo) Eleonora Rossi-Drago (la contessa Paola), Dorian Gray (Carol Field), Mario Valdemarin (Tony), Geronimo Meynier (Franco), Ruggero Marchi (il produttore), Enzo Turco, Arielle Coigney, Denise Provence, Mercedes Brignone, Lola Braccini, Anna Campori, Giulio Calì, Michele Malaspina, Anna Maria Musi - **d.p.**: Fede Arnaud - **segr. p.**: Paolo Gargano, Giorgio Baldi - **p.**: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri, Roma/Gallus Film, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Dino De Laurentiis.

Il moralista — **r.**: Giorgio Bianchi - **a.r.**: Silvana Mangini - **s.**: Ettore M. Margadonna, Luciana Corda - **sc.**: Ettore M. Margadonna, Luciana Corda, Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, Vincenzo Talarico - **f.** (panoramico): Alvaro Mancori - **op.**: Guglielmo Mancori - **a.op.**: Sandro Mancori - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Adriana Novelli - **m.**: Carlo Savina - **int.**: Alberto Sordi (Agostino), Vittorio De Sica (il presidente), Franca Valeri (Virginia), Franco Fabrizi (Giovanni), Maria Percy (Monique), Mara Berni (una diva), Cristian Nielsen (Marga), Piera Arico, Ciccio Barbi, Anna Filippini, Renzo Cesana, Mimmo Billi, Leopoldo Trieste, Lidia Simoneschi - **p.**: Nino Crisman, Mario Bedoni per Avest Film (Napoleon Film) - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Warner Bros.

Il generale Della Rovere/Le général Della Rovere — **r.**: Roberto Rossellini - **as.r.**: Renzo Rossellini - **s.**: da un racconto di Indro Montanelli - **sc.**: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Indro Montanelli - **f.**: Carlo Carlini - **scg.**: Piero Zuffi - **arr.**: Elio Costanzi - **mo.**: Cesare Cavagna - **m.**: Renzo Rossellini - **fo.**: Ovidio Del Grande - **int.**: Vittorio De Sica (Giovanni Bertone), Hannes Messemer (il colonnello Müller), Sandra Milo (Olga), Giovanna Ralli (Valeria), Anne Vernon (la vedova Fassio), Vittorio Caprioli (Banchelli), Lucia Modugno (una partigiana), Giuseppe Rossetti (Fabrizio), Luciano Picozzi (uno scopino), Nando Angelini, Herbert Fischer, Kurt Polter, Giuseppe Rossetto, Kurt Selge, Franco Interlenghi, Linda Veras - **d.p.**: Paolo Frascà - **p.**: Moris Ergas per Zebra Film, Roma/S.N.E. Gaumont, Paris - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Cineriz.

Per questo film De Sica ha ottenuto il premio per l'interpretazione al III Festival di San Francisco (1959).

Il mondo dei miracoli — **r.**: Luigi Capuano - **a.r.**: Daniele Luisi - **s.**: Oscar Andriani - **sc.**: Vinicio Marinucci, Sergio Sollima, Alfredo Giannetti, Alberto Vecchietti - **f.**: Augusto Tiezzi - **a.op.**: Gino Conversi - **scg.**: Alfredo Montori - **arr.**: Camillo Del Signore - **t.**: Michele Trimarco - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **m.**: Michele Cozzoli - **fo.**: Franco Groppioni - **int.**: Vittorio De Sica (Pietro Giordani), Virna Lisi (Laura), Jacques Sernas (Marco), Marisa Merlini (Franca), Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Kerima, Andrea Checchi, Aldo Silvani, Elli Parvo, Virgilio Riento, Silvio Bagolini, Marco Tulli, Ciccio Barbi, Virginia Balistrieri, Anna Maria Aveta, Pietro Tordi, Diego Pozzetto, Fanfulla, Pino Sciacqua, Amina Pirani Maggi, Renato Chiantoni, Rina Mascetti, Luciano Bonanni, Renato Malavasi, Ignazio Leone, Romolo Giordani, Fedele Gentile, Piero Pastore, Dori Romano, Gustavo Serena Leopoldo Valentini, Wilma Onorato, Janine Leplat - **segr.p.**: Diego Alchimede - **p.**: Fortunato Misiano per Romana Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Siden Film (regionale).

Uomini e nobiluomini — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: dalla commedia « L'eredità dello zio Nicola » di Emo Bistolfi - **sc.**: Mario Guerra, Carlo Romano - **f.**: Alvaro Mancori - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Adriana Novelli - **m.**: Nino Oliviero - **int.**: Vittorio De Sica (marchese Nicola Peccoli), Antonio Cifariello (Mario), Silvia Pinal (Giovanna), Mario Carotenuto (il comm. Sandrini), Raffaele Pisu (Raffaele), Alberto Talegalli (Frangipane), Elke Sommer (Caterina), Maria Grazia Spina (Iª ragazza squillo), Francesca Benedetti (IIª ragazza squillo), Marco Tulli (il maggiordomo) - **d.p.**: Renato Tontini - **o.g.**: Emo Bistolfi - **p.**: Emo Bistolfi per E. Bistolfi Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

Ferdinando I, re di Napoli — **r.**: Gianni Franciolini - **s., sc.**: Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile - **f.** (Eastmancolor): Mario Montuori - **scg.**: Flavio Mogherini - **co.**: Dario Cecchi, Maria Baroni - **mo.**: Mario Serandrei - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **int.**: Peppino De Filippo (Ferdinando I), Titina De Filippo (Titina), Eduardo De Filippo (Pulcinella), Vittorio De Sica (Ceccano), Aldo Fabrizi (il contadino), Marcello Mastroianni (Gennarino), Renato Rascel (Mimì), Rosanna Schiaffino (Nannina), Jacqueline Sassard (Cordelia), Nino Taranto (Tarantella), Leslie Philipps (Pat), Audrey MacDonald, Memmo Carotenuto, Carletto Sposito, Dante Maggio, Enzo Maggio, Giacomo Furia, Pietro De Vico, Nino Milano, Marcello Paolini, Gianni Minervini, Mario Passante, Gigi Reder, Gianni Partanna - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

Gastone — **r.**: Mario Bonnard - **s.**: Ettore M. Margadonna, Luciana Corda, ispirato al personaggio creato da Ettore Petrolini - **sc.**: Ettore M. Margadonna, Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, M. Bonnard - **f.** (Eastmancolor): Aldo Tonti - **scg.**: Mario Chiari, Vincenzo Del Prato - **co.**: Maria De Matteis - **mo.**: Eraldo Da Roma - **m.**: A. Francesco Lavagnino, Gorni Kramer - **int.**: Alberto Sordi (Gastone "le Beau"), Anna Maria Ferrero (Nannina "la Belle"), Paolo Stoppa (Achille), Vittorio De Sica (il principe), Franca Marzi (Rosa detta Mignonette), Magali Noël (Sonja Aleksandrovna), Nando Bruno (Michele), Chelo Alonso (Carmencita), Tino Scotti (l'illusionista), Linda Sini (Lucy Duval), Mino Doro, Anna Campori, Lola Braccini, Angela Luce, Nanda Primavera, Lilly Granado, Mimmo Palmara, Salvo Libassi, Salvatore Cafiero, Mario Frera, Nino Milano - **d.p.**: Pio Angeletti - **p.**: Mario Cecchi Gori per Maxima Film, Variety Film, Spes - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Variety.

Fontana di Trevi/Roma de mís amores — **r.**: Carlo Campogalliani - **s.**: Gianfranco Parolini, Giorgio G. Simonelli - **sc.**: Ferdinando Zardi, Riccardo Ghione, Giuliano Carnimeo, Giuseppe Ait - **f.** (Superscope, Eastmancolor): Emilio Foriscot - **scg.**: Alfonso de Lucas - **mo.**: Teresa Alcocer - **m.**: Riva e Cesare A. Bixio - **int.**: Vittorio De Sica, Claudio Villa, Carlo Croccolo, Maria Grazia Buc-

cella, Tiberio Murgia, Mario Carotenuto, Marisa Mantovani, Rubén Rojo, Charito Maldonado, Dori Dorica, Liz Velischi, Maria Mahor, Maria Letizi - **d.p.:** Mario Damiani, Telesforo de la Plaza - **p.:** Cineproduzioni associate, Tiber Film, Roma/Cineprodex, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1960 - **d.:** Filmar.

Les trois etc... du colonel/Le tre « eccetera » del colonnello — r.: Claude Boissol - **s.:** Fiorentino Soria, dall'opera teatrale di José Maria Peman - **sc.:** Marc-Gilbert Sauvajon, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa - **f.** (Panoramico, Technicolor): Jean Bourgoin - **scg.:** Flavio Mogherini, Ramiro Gómez - **co.:** Rosine Delamare, Vera Marzot - **mo.:** Lisetta Urbinati, Louis Devaivre - **m.:** Salvador Ruiz de Luna - **int.:** Anita Ekberg (Giorgina), Vittorio De Sica (colonnello Belalcazar), Daniel Gélin (il tenente Antonio Villard), Fernando Fernán Gómez (Lorenzo il fidanzato di Rosina), Georgia Moll (Isabella) Maria Cuadra (Rosina), Juan Calvo (il sindaco), Paolo Stoppa (il marchese) - **p.:** Giancarlo Cappelli e Pierre Couret per Vertix Film, Roma/Talma Film, Paris - **o.:** Francia-Italia, 1960 - **d.:** Lux Film.

Il vigile — r.: Luigi Zampa - **a.r.:** Paolo Bianchini - **as.r.:** Maurizio Lucci - **s.:** Rodolfo Sonego - **sc.:** R. Sonego, Ugo Guerra, L. Zampa - **f.:** Leonida Barboni - **op.:** Aiace Parolin - **scg.:** Flavio Mogherini - **arr.:** Emilio D'Andria - **co.:** Vera Marzot - **t.:** Giuliano Laurenti - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Piero Umiliani - **fo.:** Biagio Fiorelli - **int.:** Alberto Sordi (Otello Celletti), Vittorio De Sica (il sindaco), Marisa Merlini (Amalia Celletti), Nando Bruno (Nando), Mara Berni (Luisa), Riccardo Garrone (il tenente dei vigili), Lia Zoppelli (la moglie del sindaco), Carlo Pisacane (il padre di Otello), Franco Di Trocchio (Remo, figlio di Otello), Mario Riva (se stesso), Sylva Koscina (se stessa), Piera Arico, Mario Passante, Vincenzo Talarico, Fanfulla, Rossana Canghiari, Nerio Bernardi, Gianni Solaro, Giulio Calì - **d.p.:** Romano Dandi - **segr.p.:** Mario Merlini - **p.:** Guido Giambartolomei per Royal Film - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Cineriz.

Le pillole di Ercole — r.: Luciano Salce - **s.:** dalla commedia omonima di Maurice Hennequin e Paul Bilhaud - **sc.:** Ettore Scola, Bruno Baratti, Ruggero Maccari, Vittorio Vighi, L. Salce - **f.:** Erico Menczer - **scg.:** Gianni Polidori - **mo.:** Roberto Cinquini - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Nino Manfredi (Nino Pasqui), Sylva Koscina (Silvia, sua moglie), Jeanne Valérie (Odette), Vittorio De Sica (il colonnello Pietro Cuocolo), Francis Blanche, Mitchel Kowal (Jonathan Braxton), Andreina Pagnani, Piera Arico, Luba Bodine, Franco Scandurra, Nietta Zocchi, Toni Selvaggi, Annie Gorassini, Lina Tartara Minora, Ignazio Leone, Maria Elisabetta Franco, Franca Lazzazzera, Oreste Lionello, Leopoldo Valentini, Peppino De Martino, Nedo Azzini, Mario Pascutti, Marco Tulli, Franco Bruno, Andrea Petricca - **p.:** Maxima Film - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Dino De Laurentiis.

Austerlitz/Napoleone ad Austerlitz — r.: Abel Gance - **collab. r.:** Roger Richebé - **as.r.:** Pierre Lary, Louis Pascal, Nelly Kaplan - **consigliere tecnico:** André Smagghe - **s., sc.:** A. Gance, Nelly Kaplan, Roger Richebé - **f.** (Eastmancolor, Dyaliscope): Henri Alékan, Robert Juillard - **e.s.:** Costel Grozéa - **scg.:** Jean Douarinou - **coreogr.:** Stanley Barry - **co.:** Elisabeth Simon - **t.:** Hagop Arakelian - **mo.:** Léonide Azar, Yvonne Martin - **m.:** Jean Ledrut - **fo.:** Pierre Calvet - **int.:** Pierre Mondy (Napoleone), Rossano Brazzi (Luciano Bonaparte), Claudia Cardinale (Paolina), Martine Carol (Giuseppina), Leslie Caron (madame De Vaudrey), Vittorio De Sica (papa Pio VII), Anna Maria Ferrero (Elisa), Ettore Manni (Murat), Jean Marais (Carnot), Georges Marchal (Lannes), Jean Mercure (Talleyrand), Anna Moffo (La Grassini), Jack Palance (il generale Weirother), Elvire Popesco (Letizia Ramorino), Daniela Rocca (Carolina), Michel Simon (Grognard Alboise), Janez Vrhovec (Fran-

cesco II d'Austria), Orson Welles (Fulton), Roland Bartrop (Nelson), Jean-Marc Bory (Soult), Jacques Castelot (Cambacérès), Jean-Louis Horbette (Constant), Polycarpe Pavloff (il generale Kutusov), André Certes (Berthier), Claude Conty (il principe Dolgoroukow), Randal Whitworth (Davout D'Auerstaedt), Jean-Louis Trintignant (Segur), Nelly Kaplan (Madame Récamier), Lucien Raimbourg (Fouché), Jean-François Rémy (Cadoddal), Jean-Louis Richard (Enghien), Pierre Tabard (Langeron), Maurice Teynac (Schulmeister), Anthony Stuart (Pitt), Louis Eymond Randale - **d.p.:** Dominique Drouin, Georges Charlot - **p.:** Alexandre e Michael Salkind per Compagnie Française de Production Internationale (CFPI), Soc. Lyre, Paris/Galatea Film, Roma, con la collab. di Michael Arthur Film Prod., Vaduz e Dubrava Film, Zagreb - **p.a.:** Antoinette Coty - **o.:** Francia-Italia-Liechtenstein-Jugoslavia, 1960 - **d.:** Lux Film.

La sposa bella/The Angel Wore Red — r.: Nunnally Johnson - **as.r.:** Mario Russo, Carlo Lastricati - **s.:** dal romanzo di Bruce Marshall - **sc.:** N. Johnson, Giorgio Prosperi - **f.:** Giuseppe Rotunno, Silvano Ippoliti - **op.:** Michele Cristiani - **scg.:** Piero Filippone - **arr.:** Gino Brosio, Nedo Azzino - **mo.:** Louis Loeffler - **m.:** A. Francesco Lavagnino, Bronislau Kaper - **fo.:** Mario Messina - **int.:** Dirk Bogarde (Arturo Carrera), Ava Gardner (Soledad), Joseph Cotten (Hawthorne), Enrico Maria Salerno (il capitano Botargas), Vittorio De Sica (il generale Clave), Aldo Fabrizi (il canonico Rota), Finlay Currie (il vescovo), Arnoldo Foà (falangista), Rossana Rory (Mercedes, la ragazza del tabarin), Robert Bright (padre Ildefonso), Franco Castellani (José), Bob Cunningham (Mac), Gustavo De Nardo (il maggiore Garcia), Nino Castelnuovo (il capitano Trinidad), Aldo Pini (il cappellano), Renato Porzio, Renato Terra - **p.:** Silvio Clementelli per Titanus, Roma/Spectator, Metro Goldwyn Mayer - **o.:** Italia-Stati Uniti, 1960 - **d.:** Titanus.

Un amore a Roma/L'inassouvie/Liebesnächte in Rom — r.: Dino Risi - **s.:** dal romanzo omonimo di Ercole Patti - **sc.:** Ennio Flaiano, Ercole Patti - **f.:** Mario Montuori - **scg.:** Piero Filippone - **t.:** Marcello Ceccarelli - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Elsa Martinelli (Anna), Mylène Demongeot (Fulvia), Peter Baldwin (Marcello), Claudio Gora (Curtatoni), Maria Perschy (Eleonora), Vittorio De Sica (il regista), Armando Romeo (Nello D'Amore), Jacques Sernas (Tony Meneghini), Joe Sentieri - **d.p.:** Pio Angeletti - **p.:** Mario Cecchi Gori per Fair Film, Cei-Incom, Laetitia Film, Roma/ Cocinor, Paris/Alfa Film, Berlin - **o.:** Italia-Francia-Repubblica Federale Tedesca, 1960 - **d.:** Incei Film.

The Millionairess (La miliardaria) — r.: Anthony Asquith - **s.:** dalla commedia di George Bernard Shaw - **ad.:** Riccardo Aragno - **sc.:** Wolf Mankowitz - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Jack Hildyard - **scg.:** Harry White, Paul Sheriff - **co.:** Pierre Balmain - **mo.:** Anthony Harvey - **m.:** Georges Van Parys - **fo.:** Gerry Turner - **int.:** Sophia Loren (Epifania), Peter Sellers (il dott. Kabir), Alastair Sim (Sagamore), Vittorio De Sica (Joe), Dennis Price (Adrian Brand), Gary Raymond (Alastair), Alfie Bass (l'affumicatore di pesci), Miriam Karlin (la signora Joe), Noel Purcell (il professore), Pauline Jameson (Muriel), Virginia Vernon (Polly), Willoughby Goddard (il presidente), Basil Hoskins (primo segretario), Diana Coupland (l'infermiera), Wally Patch (Whelkseller), Graham Stark (il maggiordomo) - **d.p.:** Roy Parkinson - **p.:** Pierre Rouve per Dimitri de Grunwald - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** 20th Century Fox.

It Started in Naples (La baia di Napoli) — **r.:** Melville Shavelson - **s.:** Michael Pertwee, Jack Davies - **sc.:** M. Shavelson, Jack Rose, Suso Cecchi D'Amico - **f.** (VistaVision, Technicolor): Robert L. Surtees - **spv. per il colore:** Hoyningen-Huene - **scg.:** Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.:** Frank Bracht - **m.:** Alessandro Cicognini, Carlo Savina - **fo.:** Sash Fisher, Charles Grenzbach

- **int.**: Clark Gable (Michael Hamilton), Sophia Loren (Lucia Curcio), Marietto (Nando Hamilton), Vittorio De Sica (Mario Vitale), Paolo Carlini (Renzo), Claudio Ermelli (Luigi), Giovanni Filidoro (Gennariello) - **p.**: Jack Rose per Capri. A Shavelson Production - **o.**: Stati Uniti, 1961 - **d.**: Paramount.

Gli attendenti — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Marcello Marchesi - **sc.**: Luigi Magni, Stefano Strucchi - **f.**: Guglielmo Mancori - **scg.**: Piero Filippone - **arr.**: Nedo Azzini - **co.**: Giuliano Papi - **mo.**: Renato Cinquini - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Vittorio De Sica (il colonnello Bitossi), Renato Rascel (l'attendente De Acutis), Dorian Gray (Lauretta), Gino Cervi (il maggiore Penna), Didi Perego (Valeria), Andreina Pagnani (la signora Donati), Vittorio Congia (l'attendente Domenico), Stelvio Rosi (l'attendente Antonio), Luigi Pavese (il colonnello Terenzi), Vicky Ludovisi (Nunziatina), Lelio Luttazzi (il tenente Martucci), Marcello Paolini (l'attendente Santo), Franco Giacobini (il tenente Valentini), Spiros Focas (Osvaldo Donati) - **p.**: Mariano Mariani per Cinex, Incei Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Incei Film.

Gli incensurati — **r.**: Francesco Giaculli - **s., sc.**: Sandro Continenza, Dino Verde - **f.**: Carlo Montuori - **scg.**: Piero Filippone - **co.**: Giulia Mafai - **mo.**: Otello Colangeli - **m.**: Marcello Giombini - **int.**: Peppino De Filippo (Giuseppe Corona), Marisa Merlini (la moglie), Claudia Mori (la figlia), Luigi De Filippo (Sfilatino), Vittorio De Sica (attore fumetti), Ugo Tognazzi (il contadino), Alberto Bonucci (il regista dei fumetti), Raimondo Vianello (il commissario), Nadine Duca (attrice), Aldo Bufi Landi (I bandito), Vincenzo Musolino (II bandito), Linda Sini (la vedova), Pino Ferrara (il fidanzato) - **p.**: Mario Cecchi Gori per Fair Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Incei.

I due marescialli — **r.**: Sergio Corbucci - **s.**: Ugo Guerra, Marcello Fondato - **sc.**: Sandro Continenza, S. Corbucci, Gianni Grimaldi - **f.**: Enzo Barboni - **scg.**: Giorgio Giovannini - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Totò (Antonio Capurro), Vittorio De Sica (Antonio Cotone), Roland Bartrop (Kessler), Gianni Agus (il fascista Pennica), Arturo Bragaglia (don Nicola), Elvi Lissiak (Vanda), Franco Giacobini (Basilio), Olimpia Cavalli (Immacolata), Riccardo Olivieri (Carlo), Mario Laurentino (il medico), Inger Milton (Lia), Bruno Corelli (l'avvocato Benegatti) - **d.p.**: Danilo Marciani - **p.**: Gianni Buffardi per Cineriz - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

Le meraviglie di Aladino/Les mille et une nuits — **r.**: Mario Bava, Henry Levin - **a.r.**: Franco Cardone - **as.r.**: Franco Prosperi, Bona Magrini - **s.**: Stefano Strucchi, Duccio Tessari - **ad.**: Franco Prosperi, Silvano Reina, Pierre Véry - **sc.**: Paul Tuckahoe - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Tonino Delli Colli - **op.**: Franco Delli Colli - **scg.**: Flavio Mogherini - **arr.**: Massimo Tavazzi, Raniero Cochetti - **co.**: Rosine Delamare - **coreogr.**: Dino Cavallo - **t.**: Eligio Trani - **mo.**: Maurizio Lucidi - **m.**: A. Francesco Lavagnino - **fo.**: Vittorio Trentino - **int.**: Donald O'Connor (Aladino), Vittorio De Sica (il Genio), Aldo Fabrizi (il sultano), Michèle Mercier (Zaina), Noëlle Adam (Djalma), Mario Girotti (il principe Molluck), Fausto Tozzi (il Gran Visir), Raymond Bussières (l'astrologo), Milton Reid (Omar), Alberto Farnese (il capo dei banditi), Marco Tulli (il fachiro), Franco Ressel (il luogotenente del Vizir), Vittorio Bonos (il venditore di lampade), Adriana Facchetti (mamma Benhai), Giovanna Galletti (l'ostetrica) - **d.p.**: Massimo Patrizi - **p.**: Lux Film, Roma/Lux C.C.F., Paris - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Lux Film.

L'onorata società — **r., s., sc.**: Riccardo Pazzaglia - **f.**: Václav Vich - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Adriana Novelli - **m**: Domenico Modugno - **int.**: Franco Franchi (Saruzzo), Francesco Ingrassia (Rosalino), Vittorio De Sica (il Capintesta), Rosanna Schiaffino (la sposina), Domenico Modugno (lo sposo), Lo-

ris Bazzocchi (Salvatore Scanna), Gino Buzzanca (don Salvatore Zappalà), Didi Perego (la padrona dell'albergo), Tiberio Murgia, Marisa Belli, Ivy Holzer e il balletto di Gino Landi - **o. g.**: Giuseppe Colizzi - **p.** Emme Film, Serena Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

Vive Henri IV, vive l'amour!/I celebri amori di Enrico IV — **r.**: Claude Autant-Lara - **s., sc.**: Jean Aurenche, Henri Jeanson - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Jacques Natteau - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Madeleine Gug - **m.**: René Cloërec - **fo.**: René Forget - **int.**: Francis Claude (Enrico IV), Nicole Courcel (Jacqueline Du Bueil), Francis Blanche (il priore), Bernard Blier (Sully), Pierre Brasseur (Montmorency), Danielle Darrieux (Henriette d'Entragues), Roger Hanin (Ravaillac), Melina Mercouri (la regina), Danielle Gaubert (Charlotte de Montmorency), Jean Sorel (il principe di Condé), Vittorio De Sica (don Pedro), Armand Mestral (Bassompierre), Julien Carette (D'Epernon), Bibi Morat (Gastone), Lise Delamare (madame de Montglat), Simone Renant (madame de la Tremoille), José Luis de Villalonga (l'inviato di Spagna), Jean Tissier (il dottore), Guy Delorme (il generale spagnolo), Marie Mergey (Leonora), Annick Allières (Philippotte), Martine Havet (il duca di Vendôme), Nicole Mirel (madame de Neri), Moustache (La Ferrière) - **d. p.**: Yves Laplanche - **p.**: Hoce Productions, Paris/Da.ma. Cinematografica, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis.

La Fayette/La Fayette, una spada per due bandiere — **r.**: Jean Dréville - **as.r.**: Louis Pascal - **s.**: Suzanne Arduini - **sc.**: Jean-Bernard Luc, Suzanne Arduini, François Ponthier, J. Dréville, Maurice Jacquin - **f.** (Super Technirama 70, Technicolor): Claude Renoir, Roger Hubert - **spv. effetti:** Bill Warrington - **scg.**: Maurice Colasson - **co.**: Jacqueline Guyot, Françoise Tournafond, Leon Zay - **mo.**: René Le Henaff - **m.**: Steve Laurent, Pierre Duclos - **fo.**: Norbert Gernolle - **int.**: Michel Le Royer (il marchese de La Fayette), Pascale Audret (Adrienne de La Fayette), Jacques Castelot (il duca d'Ayen), Gilles Brissac (Monsieur), Roger Bontemps (La Bergerie), Edmund Purdom (Sileas Deane), Liselotte Pulver (Maria Antonietta), Rosanna Schiaffino (la contessa di Simiane), Orson Welles (Benjamin Franklin), Georges Rivière (il ministro Vergennes), Jack Hawkins (il generale Cornwallis), Folco Lulli (Le Boursier), Jean-Roger Caussimon (il ministro Maurepas), Sylvie Costes (Aglae), Vittorio De Sica (Bancroft), Christian Melsen (il generale Philip), Claude Naudes (l'abate de Cour), Wolfgang Preiss (il barone Kalb), Albert Rémy (Luigi XVI), Roland Rodier (Mauroy), René Rozan (Lanzun), Renée Saint-Cyr (la duchessa d'Ayen), Howard Saint-John (George Washington), Henri Amilien (Ségar), Lois Bolton, Jean Degrave, Jean-Jacques Delbo, Michel Galabru, Jean Lanier, Anthony Stuart, Henri Tisot - **d. p.**: Hugo Benedek - **p.**: Maurice Jacquin per Les Films Copernic, Paris/Cosmos Film, Roma - **o.**: Francia/Italia, 1961 - **d.**: Dear Film.

Eve/Eva — V. altri dati in questo fascicolo a p. 358.

La bonne soupe/La pappa reale — **r.**: Robert Thomas - **s.**: dalla commedia omonima di Félicien Marceau - **sc.**: R. Thomas - **f.** (Cinemascope): Roger Hubert - **scg.**: Jacques Saulnier - **co.**: Maurice Albray - **mo.**: Henri Taverna - **m.**: Raymond Le Sénéchal - **int.**: Annie Girardot (Marie Paule da giovane), Marie Bell (Marie Paule da anziana), Danielle Volle (Janine, la figlia di Marie Paule), Franchot Tone (John Monthasy), Jean-Claude Brialy ((Jacquot), Bernard Blier, Claude Dauphin, Sacha Distel, Christian Marquand, Gérard Blain, Blanchette Brunoy, Denise Grey, Jane Marken, Félix Marten, Raymond Pellegrin, Vittorio De Sica, Daniel Gélin, François Périer - **p.**: Belstar Prod., Les Film du Siècle/Dear Film - **o.**: Francia-Italia, 1964 - **d.**: Dear-20th Century Fox.

The Amorous Adventures of Moll Flanders (Le avventure e gli amori di Moll Flanders) — **r.**: Terence Young - **as.r.**: David Anderson - **s.**: dal romanzo di

Daniel Defoe - **sc.**: Denis Cannan, Roland Kibbee - **f.** (Panavision, Technicolor): Ted Moore - **scg.**: Alex Vetchinsky - **prod. des.**: Syd Cain - **co.**: Elizabeth Haffenden, Joan Bridge - **mo.**: Frederick Wilson - **so.**: A. H. Ross, Bob Jones - **cs. storico**: Vyvyan Holland, James Laver - **m.**: John Addison diretta dall'autore - **int.**: Kim Novak (Moll Flanders), Richard Johnson (Jemmy), Angela Lansbury (Lady Blystone), Vittorio De Sica (il conte), Leo McKern (Squint), George Sanders (il banchiere), Lilli Palmer (Dutchy), Peter Butterworth (Grunt), Dandy Nichols (sovrintendente dell'orfantrofio), Noel Howlett (il vescovo), Cecil Parker (il Maggiore), Barbara Couper (la moglie del Maggiore), Daniel Massey (il fratello maggiore), Derren Nesbitt (il fratello minore), Ingrid Hafner (la sorella maggiore), June Watts (la sorella minore), Judith Furse (Miss Glowber), Anthony Dawson (l'ufficiale dei Dragoni), Roger Livesey (il pastore ubriaco), Jess Conrad, Noel Harrison, Alex Scott, Alexis Kanner (i "Mohocks"), Mary Merrall (una signora), Richard Wattis (il gioielliere), Terence Lodge (il negoziante di tessuti), Reginald Beckwith (il dottore), David Hutcheson (un nobiluomo), David Lodge (il capitano della nave), Lionel Long (il cantante in prigione), Hugh Griffith (il direttore della prigione), Michael Trubshawe (Lord Mayor), Richard Goolden (il magistrato), Leonardo Sachs (il dottore della prigione), Basil Dignam (l'avvocato), Michael Brennan (il secondino), Liam Redmond (il capitano della nave-prigione), Neville Jason (l'ufficiale della nave-prigione) - **p.**: Marcel Hellman per Winchester - **p. a.**: Richard Hellman - **spv. p.**: Mickey Delamar - **o.**: Gran Bretagna, 1965 - **d.**: Paramount.

Io, io, io... e gli altri — **r.**: Alessandro Blasetti - **as. r.**: Andrea Borghesio - **a.r.**: Isa Bartalini - **s.**: A. Blasetti, Carlo Romano - **sc.**: A. Blasetti, Carlo Romano, in collab. con Age, Furio Scarpelli, Adriano Baracco, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Lianella Carell, Suso Cecchi D'Amico, Ennio Flaiano, Giorgio Rossi, Libero Solaroli, Vincenzo Talarico - **f.**: Aldo Giordani - **op.**: Sergio Bergamini - **as. op.**: Franco Frazzi - **scg.**: Ottavio Scotti - **a. sc.**: Carlo Agata - **arr.**: Dario Cecchi, Renato Beer - **co.**: Milena Bonomo - **a. co.**: Angiolina Menichelli - **t.**: Giannetto De Rossi - **mo.**: Tatiana Morigi - **a. mo.**: Valentina Guerra - **m.**: Carlo Rustichelli - **d. m.**: Bruno Nicolai - **fo.**: Pietro Vesperini - **int.**: Walter Chiari (Sandro), Gina Lollobrigida (Titta, sua moglie), Vittorio De Sica (il comm. Trepossi), Marcello Mastroianni (Peppino Marassi), Silvana Mangano (Silvia), Nino Manfredi (l'addetto al vagone letto), Elisa Cegani (governante in casa Marassi), Caterina Boratto (Luigia, cognata di Peppino), Grazia Maria Spina (nipote di Peppino), Vittorio Caprioli (il deputato), Franca Valeri (la segretaria di redazione), Mario Pisu (il vincitore del Capranica), Paolo Panelli (un fotoreporter), Lelio Luttazzi (un regista), Elio Pandolfi (un telecronista), Mario Valdemarin (cameriere del vagone ristorante), Fanfulla (un portiere), Giustino Durano (un vigile urbano), Sylva Koscina (una diva), Mario Scaccia (un giornalista), Andrea Checchi (un uomo che prega), Saro Urzì (altro uomo che prega), Umberto D'Orsi (un viaggiatore in treno), Carlo Croccolo (un altro viaggiatore), Graziella Granata (una ragazza in treno), Salvo Randone (il viaggiatore col menu), Marisa Merlini (una signora al telefono), Luisa Rivelli (una signora che balla), Gianni Rizzo, Nerio Bernardi, Mimmo Poli, Marina Malfatti (una ragazza che balla), Pietro Pastore, Silvio Bagolini, Francesco Baiolo, Renato Caizzi Terra, Salvatore Campochiaro, Enzo Cerusico, Alberto Cevenini, Solveig D'Assunta, Ermelinda De Felice, Rica Dialina, Rossana Di Rocco, Maria Rosaria Di Pietro, Alessandro Dori, Mario Ferrari, Ettore Geri, Charles John Karlsen, Renato Malavasi, Gianni Manera, Geneviève Mark, Vittorio Mazza, Fabrizio Moroni, Paul Muller, Lia Murano, Enzo Petito, Umberto Sacripante, Rosella Spinelli, Carlo Sposito, Daniela Surina (una monaca), Tellino Tellini, Giulio Tomassini, Elva Vazzoler, Luigi Visconti, Leena von Martens, Antoinette Weynen - **d. p.**: Renato Panetuzzi, Piero Ghione - **segr. p.**: Alberto Rovere - **p.**: Luigi Rovere per Cineluxor, Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1966, - **d.**: Cineriz.

Gli altri, gli altri e noi — **r., s., sc.**: Maurizio Arena - **f.**: Sandro Mancori - **int.**: Maurizio Arena (Antonio), Mariella Zanetti, Nando Angelini, Giampiero Littera, Bruno Martino, Ray Martino, Antonella Murgia, Ave Ninchi, Mimmo Poli, Sergio Renda, Lorenzo Ripoli, Ugo Tognazzi, Vittorio De Sica (un pensionante), Rossano Brazzi - **d. p.**: Piero Cittadini - **p.**: Maurizio Arena per Consuelo Film - **o.**: Italia, 1967, - **d.**: regionale.

Un italiano in America — **r.**: Alberto Sordi - **s., sc.**: A. Sordi, Rodolfo Sonego - **f.** (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari - **scg.**: Francesco Antonacci - **co.**: Bruna Parmesan - **mo.**: Antonella Zita - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Alberto Sordi (Giuseppe Marossi), Vittorio De Sica (il padre di Giuseppe, Lando), Alice Condon, Gray Frederickson, Lou Perry, Bettina Brenna - **p.**: Euro International Films - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Euro International Films.

The Biggest Bundle of Them All (Colpo grosso alla napoletana) — **r.**: Ken Annakin - **as.r.**: Victor Merenda - **s.**: Josef Shaftel - **sc.**: Josef Shaftel, Sy Salkowitz, Riccardo Aragno - **f.** (Panavision, Metrocolor): Piero Portalupi - **scg.**: Arrigo Equini - **mo.**: Ralph Sheldon - **m.**: Riz Ortolani - **fo.**: Kurt Doubrawsky - **e.s.**: Robert MacDonald - **int.** Vittorio De Sica (Cesare Celli), Raquel Welch (Juliana), Robert Wagner (Harry Price), Edward G. Robinson (il prof. Samuels), Godfrey Cambridge (Benjamin Brownstead), Davy Kaye (Davey Collins), Francesco Mulé (Antonio Tozzi), Yvonne Sanson (Teresa), Victor Spinetti (capitan Giglio), Mickey Knox (Joe Ware), Femi Benussi (la moglie dello zio Carlo), Paola Borboni (la signora Rosa), Andrea Aureli (un carabiniere), Aldo Bufi Landi (il capitano Del Signore), Carlo Croccolo (Franco), Roberto De Simone (lo zio Carlo Celli), Piero Gerlini (l'ispettorato Capuano), Giulio Marchetti (il commissario Landi), Ermelinda De Felice (Emma), Gianna Bonacci Dauro (la signora Clara), Carlo Rizzo (il maître d'hotel), Lex Monson (Percy Pekinpaugh), Giulio Donini (il prete), Massimo Sarchielli (Pasqualetto), Clara Bindi (la moglie di Davey), Milena Vucotic (Angelina), Nino Vingelli (il direttore del ristorante), Nino Musco (il capo), Calisto Calisti (Bordoni) - **d.p.**: Fred Wallach - **p.**: Josef Shaftel e Sy Stewart per Metro Goldwyn Mayer. A Shaftel-Stewart Production - **o.**: Stati Uniti, 1968 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

Caroline Chérie/Caroline Cherie — **r.**: Denys de La Patellière - **as.r.**: Roberto Bodegas - **s.**: dal romanzo omonimo di Cécil Saint-Laurent - **sc.**: Cécil Saint-Laurent - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Sacha Vierny - **scg.**: Jean André - **co.**: Jacques Fonteray - **mo.**: Claude Durand, Michèle Boehm - **m.**: Georges Garvarentz - **ca. dei titoli**: Georges Garvarentz, Charles Aznavour (cantata da Charles Aznavour) - **fo.**: Jean Rieul - **int.**: France Anglade (Caroline Chérie), François Guérin (Gaston de Sallanches), Bernard Blier (Geoges Berthier), Karin Dor (Isabelle), Vittorio De Sica (il conte de Bièvres), Charles Aznavour (il postiglione), Gert Fröbe (il dott. Beihomme), Isa Miranda (la duchessa di Bussez), Jean-Claude Brialy (il conte di Bcimussy), Giorgio Albertazzi (il geologo Albencet), Françoise Christophe (la signora Chabanne), François Chaumette (Van Kript I), Jean-Pierre Darras (Van Kript II), Jacques Monod (il dottore), Valeria Ciangottini (Marie-Anne), Béatrice Altariba (una donna), Roger Dumas, Sadi Rebbot, Beatrice Costantini, Denis Lavignat, Pierre Vernier, Michel Barbey, Anne-Marie Blot, Didier Chereau, Denise Peron, Henri Virlogeux - **p.**: Jacques-Paul Bertrand per Cineurop, Paris/Alvaro Mancori, Roma/Nordeutsche, Hamburg - **o.**: Francia-Italia-Repubblica Federale Tedesca, 1968 - **d.**: regionale.

The Shoes of the Fisherman (Nei panni di Pietro **ovvero** L'uomo venuto dal Kremlino) — **r.**: Michael Anderson - **as.r.**: Tony Brandt - **s.**: dal romanzo di Morris L. West - **sc.**: John Patrick, James Kennaway - **f.** (Panavision, Metrocolor): Erwin Hillier - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **co.**: Orietta

Nasalli-Rocca - **mo.:** Ernie Walter - **m.:** Alex North - **int.:** Anthony Quinn (Kiril Lakota), Laurence Olivier (Piotr Ilyich Kamenev), Oskar Werner (David Telemond), David Janssen (George Faber), Vittorio De Sica (il cardinale Rinaldi), Leo McKern (il cardinale Leone), Sir John Gielgud (il Pontefice piú anziano), Barbara Jefford (Ruth Faber), Rosemarie Dexter (Chiara), Frank Finlay (Igor Bounin), Burt Kwouk (Peng), Arnoldo Foà (Gelasio), Paul Rogers (Agostiniano), George Pravda (Gorshenin), Clive Revill (Vucovich), Niall MacGinnis (il cappuccino), Marne Maitland (il cardinale Rahamani), Isa Miranda (la marchesa), Gerald Harpe (Brian), Leopoldo Trieste (l'amico dell'uomo morente), Peter Copley, Arthur Howard (i cardinali inglesi), Jean Rougel (il domenicano) - **p.:** George Englund per G. Englund Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Metro Goldwyn Mayer.

If It's Tuesday, This Must Be Belgium (Se è martedì, deve essere il Belgio) — **r.:** Mel Stuart - **as.r.:** Patrick O'Brien - **s., sc.:** David Shaw - **f.** (De Luxe Color, stampato in Technicolor): Vilis Lapenieks - **f. IIª unità:** Fritz Roland - **scg.:** Marc Frederix - **mo.:** David Saxon - **m.:** Walter Scharf - **ca. dei titoli:** Donovan, cantata da Donovan - **fo.:** John Pullen - **int.:** Suzanne Pleshette (Samantha Perkins), Ian McShane (Charlie), Mildred Natwick (Jenny Grant), Murray Hamilton (Fred Ferguson), Sandy Baron (John Marino), Michael Constanine (Jack Harmon), Norman Fell (Harve Blakely), Peggy Cass (Edna Ferguson), Marty Ingels (Bert Greenfield), Pamela Britton (Freda Gooding), Luke Halpin (Bo), Aubrey Morris (Harry Dic), Reva Rose (Irma Blakely), Hillary Thompson (Shelly Ferguson), Mario Carotenuto (Giuseppe), Patricia Routledge (Mrs. Featherstone), Marina Berti (Gina), Linda Di Felice (la moglie del conducente della Fiat), Paul Esser (il sergente tedesco), Jenny White (Dot), Roger Six (Marcel), Frank Latimore (George), Vittorio De Sica (il calzolaio), Anita Ekberg (pianista al night club), Donovan (cantante nell'ostello della gioventù), Elsa Martinelli (la ragazza sul ponte), Catherine Spaak (la ragazza che posa dal fotografo), Robert Vaughn (il fotografo per la strada), John Cassavetes (il giocatore di carte), Ben Gazzara (altro giocatore di carte), Senta Berger, Joan Collins, Virna Lisi, Sonia Doumen (Miss Belgio) - **d.p.:** Tom Pevsner - **p.e.** David L. Wolper - **p.:** Stan Margulies per Wolper Pictures - **o.:** Stati Uniti, 1969 - **d.:** Dear-United Artists.

Una su 13/12 + 1 — **r.:** Luciano Lucignani, Nicolas Gessner - **s.:** Antonio Altoviti - **sc.:** Lucia Drudi Demby, L. Lucignani, Nicolas Gessner - **f.** (Eastmancolor): Giuseppe Ruzzolini - **scg.:** Piero Poletto - **mo.:** Maurice Roots, Giancarlo Cappelli - **m.:** Carlo Rustichelli - **fo.:** Aldo De Martini - **int.:** Vittorio Gassman (Mike), Sharon Tate (Pat), Vittorio De Sica (Di Seta), Tim Broke Taylor (Jackie), Ottavia Piccolo (Stefanella), Mylène Demongeot (Judy), Terry-Thomas (Albert), John Steiner (Stanley), Marzio Margine (Pasqualino), Orson Welles (il grande Markan), Gregoire Aslan (lo psichiatra), Catana Cayetana (Veronique), Michèle Borelli (Rosy), Claude Berty (Umberto), Sandro Dori (l'esattore) - **p.:** Compagnia Cinematografica Finanziaria CEF, Roma/C.O.F.C.I., Paris - **o.:** Italia-Francia, 1969 - **d.:** regionale.

Cose di « Cosa nostra » — **r.:** Steno - **s.:** Roberto Amoroso, Giulio Scarnicci, Steno - **sc.:** Roberto Gianviti, Roberto Amoroso, Steno, Aldo Fabrizi - **f.** (Ramovisioncolor): Carlo Carlini - **scg.:** Vincenzo Del Prato - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Carlo Giuffrè (Salvatore Lococo), Jean-Claude Brialy (il capo della Mafia), Pamela Tiffin (Carmela), Mario Feliciani (Niky Manzano), Vittorio De Sica (l'avvocato), Aldo Fabrizi (l'investigatore), Salvo Randone (il guappo), Agnès Spaak - **p.:** Roberto Amoroso per Ramo Film, Roma/P.A.C. Film, Paris - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **d.:** Euro International Films.

Trastevere — **r.:** Fausto Tozzi - **s., sc.:** Fausto Tozzi - **f.** (Technicolor): Arturo

Zavattini - **scg.**: Giantito Burchiellaro - **co.**: Marcella De Marchis - **mo.**: Carlo Reali - **spv.mo.**: Nino Baragli - **m.**: Maurizio e Guido De Angelis - **int.**: Nino Manfredi (Carmelo Mazzullo/Casimiro), Rosanna Schiaffino (Caterina Peretti), Vittorio Caprioli (don Ernesto), Vittorio De Sica (Enrico Formichi), Ottavia Piccolo (Nanda), Umberto Orsini (l'attore), Leopoldo Trieste (il professore), Milena Vukotic (Delia, sua moglie), Gigi Ballista (il conte), Mickey Fox (sora Regina), Rossella Como (una prostituta), Fiammetta Baralla (altra prostituta), Enzo Cannavale (Stracciariello), Marcella Valeri (sora Nicolina), Gérard Bucaron (Checco), Ronald Kerry Pennington (Kerry), Luciano Pigozzi (Righetto), Nino Musco (un brigadiere di polizia), Lino Coletta, Luigi Uzzo, Martine Brochard, Riccardo Garrone, Guglielmo Spoletini, Vittorio Fanfoni, Giorgio Mulini, Stefano Oppedisano, Alberto Ciaffone, Goffredo Pistone, Don Powell, Luigi Valenziano, Lino Murolo - **p.**: Alberto Grimaldi per Produzioni Europee Associate (P.E.A.) - **o.**: Italia, 1971 - **d.**: P.E.A.

Snowjob (Grande slalom per una rapina) — **r.**: George Englund - **as.r.**: Joe Pollini, Udo Graff-Lambsdorf - **s.**: Richard Gallagher - **sc.**: Ken Kolb, Jeffrey Bloom - **f.** (Panavision, Technicolor): Gabor Pogany - **spv. e f. scene sciistiche:** Willy Bogner - **scg.**: Aurelio Crugnola - **mo.**: Gary Griffin - **m., d.m.**: Jacques Loussier - **t.d.t.**: Anthony Goldschmidt - **so.**: H. W. Tetrick - **cs. tecnico:** Maurizio Compagnoni - **int.**: Jean-Claude Killy (Christian Biton), Danièle Gaubert (Monica Scotti), Cliff Potts (Bob Skinner), Vittorio De Sica (Dolphi), Lelio Luttazzi (Simonelli), Delia Boccardo (Lorraine Borman), Umberto D'Orsi (Vito) - **spv.p.**: Danilo Sabatini - **p.**: Edward L. Rissien per Warner Bros. - **o.**: Stati Uniti, 1972 - **d.**: Dear-Warner Bros.

Io non vedo, tu non parli, lui non sente — **r.**: Mario Camerini - **s., sc.**: Franco Castellano, Pipolo, M. Camerini, da una precedente sceneggiatura (« Crimen ») di Giorgio Arlorio, Stefano Strucchi, Frédérique Baron Guarino - **f.** (Colorscope, Eastmancolor, colore della Spes): Luigi Kuveiller - **scg.**: Dante Ferretti - **arr.**: Enrico Fiorentini - **co.**: Ettore Moretti, Vittorio Belvederesi - **mo.**: Tatiana Morigi Casini - **m.**: Manuel De Sica - **int.**: Alighiero Noschese (il comm. Luigi Gorletti), Enrico Montesano (Valerio), Gastone Moschin (Metello Bottazzi), Francesca Romana Coluzzi (Regina), Isabella Biagini (Cecilia Bottazzi), Janet Agren (Monica Gorletti), Gianrico Tedeschi (il commissario Salvatore Mazzia), Vittorio De Sica (il conte al Casinò), Angelo Infanti (Claude Parmentier, amante di Monica), Piero Gerlini (l'ispettore Molinari), Dolores Palumbo (la domestica), Salvatore Campochiaro (il domestico), Bianca Castagnetta (la contessa), Antonio La Raina, Irio Fantini, Cesare Di Vito, Alessandro Perrella - **p.**: Dino De Laurentiis per Dino de Laurentiis International - **o.**: Italia, 1971 - **d.**: Ceiad-Columbia.

Pinocchio/Pinocchio — **r.**: Luigi Comencini - **s.**: libero adattamento dal romanzo di Carlo Collodi - **sc.**: L. Comencini, Suso Cecchi D'Amico - **f.** (Technicolor): Armando Nannuzzi - **scg., co.**: Piero Gherardi, Arrigo Breschi - **as.scg.**: Francesco Contardi - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Fiorenzo Carpi - **int.**: Nino Manfredi (Geppetto), Andrea Balestri (Pinocchio), Gina Lollobrigida (la fata turchina), Franco Franchi (il gatto), Ciccio Ingrassia (la volpe), Ugo D'Alessio (Mastro Ciliegia), Lionel Stander (Mangiafuoco), Vittorio De Sica (il giudice), Mario Adorf (il direttore del circo), Enzo Cannavale (il padrone del « Gambero rosso »), Domenico Santoro (Lucignolo), Riccardo Billi (un carrettiere), Zoe Incrocci (la chiocciola), Pietro Gentili e Mimmo Olivieri (i carabinieri), Carmine Torre (il pescatore), Vera Drudi (la moglie di Mangiafuoco), Orazio Orlando (il brigadiere), Mario Scaccia e Jacques Herlin (i medici), Carlo Bagno (il padrone di Melampo), Giuseppe Caffarelli (primo carabiniere), Furio Meniconi (un paesano), Galliano Sbarra (un ladro in prigione), Nerina Montagnani (Faina), Caporali (Tellinaro), Siria Betti (la madre di Lucignolo), Mario

Cardarelli (il venditore di frutta), Luigi Leoni (il maestro di scuola), Clara Colosimo (la padrona del negozio al porto), Pino Ferrara e Roberto Pistoni (pescatori), Luigi De Ritis (un carabiniere), Carlo Colombaioni (il venditore di asini), Mario Ercolani, Bruno Bassi, Giovanna Lucci, Willy Semmelrogge (il fabbricante di tamburi), Mario Narcisi, Antonio Danesi, Orlando Dubaldo, Natale Siddi, Simone Santo, Jacques Merlin, Furio Meniconi, Giuseppe Caffarelli, Galiano Sbarra, Rino Ferrara, Fred Pistoni, Nazzareno Caldarelli, Ferdinando Murolo e le marionette del Teatro Colla di Milano - **o.g.:** Massimo Patrizi - **p.e.:** Attilio Monge - **p.:** Rai-Radiotelevisione italiana/O.R.T.F., Paris/Bavaria Film/Sampaolo Film, Cinepat - **o.:** Italia-Francia-Repubblica Federale Tedesca, 1972.

Programma televisivo in cinque puntate (trasmesse dalla televisione italiana nei giorni 8, 15, 22, 29 aprile e 6 maggio 1972). Dal programma è stata tratta una edizione ridotta per il circuito cinematografico, distribuita in Italia dalla Metro Goldwyn Mayer con il titolo **Le avventure di Pinocchio.**

L'odeur des fauves — r.: Richard Balducci - **as.r.:** Claude Gianetti - **s.:** R. Balducci - **sc., di.:** R. Balducci, Marcel Martin - **f.** (Eastmancolor): Luciano Tovoli - **scg.:** Jacques Mawart - **mo.:** Michel Lewin - **m.:** Francis Lai - **so.:** René-Jean Bouyer - **int.:** Maurice Ronet, Vittorio De Sica, Raymond Pellegrin, Tanya Lopert, Carlo Neill, Joséphine Chaplin, Francis Blanche, Françoise Deldick, Dominique Zardi - **d.p.:** Alain Coiffier - **o.g.:** Jean Drouin, Pierre Cottance - **p.:** Sofracima, Peri Production - **o.:** Francia, 1971.

Ettore lo fusto — r.: Enzo G. Castellari - **s.:** dal romanzo « Le roi des Mimiduti » di M. Henri Viard e Zacharias - **sc.:** Sandro Continenza, Lucio Fulci, E. G. Castellari, Leonardo Martin - **f.** (Eastmancolor, colore della Spes): Guglielmo Mancori - **scg.:** Alberto Bocciardi - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **m.:** Francesco De Masi - **int.:** Vittorio Caprioli (Menelao), Orchidea De Santis (Briseide), Mike Forrest (Achille), Luis Gallardo (Paride), Giancarlo Giannini (Ulisse), Aldo Giuffré (Agamennone), Philippe Leroy (Ettore), Haydée Politoff (Criseide), Giancarlo Prete (Patroclo), Luciano Salce (Mercurio), Giancarlo Tedeschi (Priamo), Franca Valeri (Cassandra), Rosanna Schiaffino (Elena), Vittorio De Sica (Giove) - **p.:** Edmondo Amati per Empire Films, Roma/Labrador Films, Star Film - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1972 - **d.:** Fida Cinematografica.

Siamo tutti in libertà provvisoria — r.: Manlio Scarpelli - **s.:** Fulvio Pazziloro **sc.:** F. Pazziloro, M. Scarpelli - **f.** (Technocrome): Marco Scarpelli - **scg.:** Emilio d'Andria - **mo.:** Carlo Reali, Augusto Martelli - **int.:** Riccardo Cucciolla, Vittorio De Sica, Macha Meril, Philippe Noiret, Lionel Stander, Marilù Tolo, Francesca Romana Coluzzi, Bruno Cirino, Ivo Garrani, Claudio Gora - **p.:** Felice Zappulla per Zafes, Roma/Fildebroc, Paris/Dieter Geissler Filmproduktion, München - **o.:** Italia-Francia-Repubblica Federale Tedesca, 1972 - **d.:** regionale.

Storia de fratelli e de cortelli — r.: Mario Amendola - **s., sc.:** Mario Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (colore della Technospes): Fausto Zuccoli - **scg.:** Franco Calabrese - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Maurizio Arena (Nino), Tina Aumont (Mara), Guido Mannari (Gigi), Anna Maria Pescatori (Armida), Vittorio De Sica (il maresciallo), Elena Veronese (Rosetta), Ninetto Davoli (Riccetto), Franco Citti (Artemio), Toni Ucci (Silvio), Enrico Luzi (Ciacicagnocchi), Sandra Cardini (Tecla), Guido Cerniglia (il barone Astori), Carla Mancini, Bruno Boschetti - **o.g.:** Ottavio Oppo - **p.:** F. T. Gay per F. T. Gay S.p.A. - **o.:** Italia, 1973 - **d.:** Euro International Films.

Il delitto Matteotti — r.: Florestano Vancini - **collab. r.:** Mario Maffei - **a.r.:** Franco Longo - **s., sc.:** Lucio M. Battistrada, F. Vancini - **f.** (Eastmancolor): Dario Di Palma - **op.:** Blasco Giurato - **as.op.:** Giancarlo Martella, Silvano Tes-

sicini - **scg.:** Umberto Turco - **co.:** Silvana Pantani - **t.:** Manlio Rocchetti - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** Egisto Macchi - **fo.:** Raul Montesanti - **int.:** Mario Adorf (Benito Mussolini), Riccardo Cucciolla (Antonio Gramsci), Damiano Damiani (Giovanni Amendola), Vittorio De Sica (Mauro del Giudice), Giulio Girola (Vittorio Emanuele III), Manuela Kustermann (Ada Gobetti), Renzo Montagnani (Guglielmo Tancredi), Gastone Moschin (Filippo Turati), Umberto Orsini (Amerigo Dumini), Franco Nero (Giacomo Matteotti), Silvio Anselmo (Bruno Buozzi), Maurizio Arena ("Romolo"), Andrea Aureli (il commissario di P.S.), Cesare Barbetti (Cesare Rossi), Alfredo Bertini (Iginio Scagnetti, cancelliere), Paolo Branco (Albino Volpi), Pietro Biondi (Filippo Filippelli), Giovanni Brusadori (Emilio Lussu), Manlio Busoni (Claudio Treves), Mario Cecchi (l'oste Comunardo), Andrea Costa (Enrico Gonzales), Mico Cundari (Giovanni Antonio Colonna di Cesarò), Francesco D'Adda (un tenente dei carabinieri), Aldo De Carellis (il conte Carlo Santucci), Giorgio Dolfin (un meccanico), Max Dorian (Roberto Farinacci), Giorgio Favretto (Giovanni Gronchi), Piero Gerlini (Giuseppe Emanuele Modigliani), Antonio La Raina (Alfredo Rocco), Enrico Lazzareschi (Aldo Tarabella), Carlo Lo Presti (Otto Thierswald), Raul Lo Vecchio (Giuseppe Viola), Mario Maffei (Emilio De Bono), Michele Malaspina (il cardinale Pietro Gasparri), Ezio Marano (Alcide De Gasperi), Roberto Marelli (Giuseppe Donati), Guido Mariotti (Quinto Navarra), Renzo Martini (Aldo Finzi), Renato Montalbano (Giacomo Suardo), Franco Maraldi (il direttore di Regina Coeli), Cesare Nizzica (Luigi Repossi), Stefano Oppedisano (Piero Gobetti), Ignazio Pandolfo (Ettore Viola), José Quaglio (Cesare Bertini), Valerio Ruggeri (Luigi Sturzo), Gino Santercole (Enzo Galbiati), Roberto Santi (Aldo Putato), Franco Silva (il capitano Arturo Fasciolo), Gianni Solaro (Vincenzo Crisafulli), Gioacchino Soko (brigadiere dei carabinieri), Orazio Stracuzzi (un fornaio), Pietro Tordi (Nicolò Melodia), Tullio Valli (Arturo Vella), Giuseppe Vallone (Filippo Panzieri), Loris Zanchi (Donato Fagella) - **d.p.:** Marcello Papaleo - **p.:** Gino Mordini per Claudia Cinematografica - **o.:** Italia, 1973 - **d.:** Italnoleggio.

Viaggia, ragazza, viaggia, hai la musica nelle vene — r., s., sc.: Pasquale Squitieri - **f.** (colore della Technospes): Eugenio Bentivoglio - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Victoria Zinny, Raymond Pellegrin, Dino Mele, Vittorio De Sica, Leopoldo Trieste, Brigitte Skay - **p.:** Laser-Translux - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **d.:** Dear International.

Dracula cerca sangue di vergine e... morì di sete!!!/Du sang pour Dracula — r.: Paul Morrissey [in Italia: Anthony Dawson, alias Antonio Margheriti] - **as.r.:** Paolo Pietrangeli - **s.:** Paul Morrissey - **sc.:** Tonino Guerra - **f.** (Eastmancolor, stampato in colore Lv): Luigi Kuveiller - **prod. des.:** Enrico Job - **arr.:** Gianni Giovagnoni - **co.:** Benito Persico - **t.:** Mario Di Salvio - **e.s.:** Carlo Rambaldi - **e.s. sonori:** Roberto Arcangeli - **mo.:** Jed Johnson, Franca Silvi - **m., d.m.:** Claudio Gizzi - **fo.:** Carlo Palmieri - **int.:** Joe Dallesandro (Mario Balato), Udo Kier (il conte Dracula), Maxime McKendry (la marchesa Di Fiori), Vittorio De Sica (il marchese Di Fiori), Arno Juerging (Anton), Milena Vukotic (Esmeralda), Dominique Darel (Saphiria), Stefania Casini (Rubinia), Silvia Dionisio (Perla), Roman Polanski (un contadino) - **d.p.:** Mara Blasetti - **p.:** Andrew Braunsberg per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Jean Yanne e Jean-Pierre Rassam, Paris. A Andy Warhol presentation - **o.:** Italia-Francia, 1974 - **d.:** Gold Film.

C'eravamo tanto amati — r.: Ettore Scola - **s., sc.:** Age, Furio Scarpelli, E. Scola - **f.** (Technicolor): Claudio Cirillo - **scg.:** Luciano Ricceri - **mo.:** Raimondo Crocciani - **m.:** Armando Trovajoli - **int.:** Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni), Stefano Satta Flores (Nicola), Stefania Sandrelli (Luciana), Giovanna Ralli (Elide Catenacci), Aldo Fabrizi (Romolo Catenacci), Marcella Michelangeli (Gabriella), Vittorio De Sica (se stesso) - **p.:** Pio Angeletti,

Adriano De Micheli per Dean Cinemat., Delta - **o.**: Italia, 1974 - **d.**: Delta.

Il film è anche dedicato a Vittorio De Sica.

L'eroe — **r.**: Manuel De Sica - **s.**: Manuel De Sica, Luca Verdone - **sc.**: Manuel De Sica - **f.**: Eugenio Bentivoglio - **mo.**: Franco Letti - **m.**: Francesco Demasi, Vittorio Gelmetti, con brani da D. Šostakovič e S. Prokof'ev - **int.**: Salvatore Puntillo (Aldo), Laura Betti (la regista), Cristina Galbo (Salvina), Renato Cecilia (Johnny) e apparizioni di Franco Citti, Franco Fabrizi, Jimmy il fenomeno, Vittorio De Sica, Christian De Sica, Mario Di Mei, Michael Drago, Riccardo Garrone, Ivy Holzern, Aldo Lorenzoni, Andreina Pagnani, Don Powell, Maria Cumani Quasimodo, Sydne Rome, Mario Scaccia, Paolo Stoppa e Silvia Verdone - **p.**: Rai-Radiotelevisione italiana, Firma Cinemat. - **o.**: Italia, 1974 (telefilm).

Vittorio De Sica. Il regista, l'attore, l'uomo — **r.**: Peter Gragadze - **s., sc.**: Peter Dragadze, Alfonso Leto - **f.**: Ennio Guarnieri - **mo.**: Raimondo Crociani - **m.**: Manuel De Sica - **int.**: Vittorio De Sica - **p.**: Rai-Radiotelevisione italiana - **o.**: Italia, 1974.

Servizio televisivo di 60', trasmesso sul canale nazionale alle ore 21.45 del 17 ottobre 1974.

Intorno — **r.**: Manuel De Sica - **f.** (colore): Ennio Guarnieri, Arturo Zavattini, Carlo Cerchio, Carlo Carlini, Sandro Tafuri - **mo.**: Franco Letti - **int.**: non professionisti - **o.**: Italia, 1974.

Cortometraggio dedicato a Vittorio De Sica, che compare all'inizio in una ripresa cineamatoriale.

Aggiunte e integrazioni

Ins blaue Leben — **r.**: Augusto Genina - **s.**: dalla novella di Franz Franchy - **sc.**: Alessandro De Stefani, Franz Tanzler - **f.**: Günther Anders, Konstantin Irmen-Tschet - **m.**: Franz Grothe, G. D'Anzi, Alessandro Cicognini - **int.**: Lilian Harvey, Vittorio De Sica, Otto Tresler, Hilde von Stolz, Fritz Odemar, Josefine Dora, Anton Pointner, Leo Peukert, Annie Rosar, Mihail Xantho, Eduard Loibner, Hans Unterkircher, Ferdinand Maierhofer, Umberto Sacripante - **p.**: Ufa - **o.**: Germania, 1939.

Versione tedesca del film **Castelli in aria.**

Eve/Eva — **r.**: Joseph Losey - **a.r.**: Guidarino Guidi - **s.**: dal romanzo di James Hadley Chase - **sc.**: Evan Jones, Hugo Butler - **f.**: Gianni di Venanzo, Henri Decaë (sequenza al festival di Venezia) - **prod. des.**: Richard Mac Donald, Luigi Scaccianoce - **co.**: **J. Moreau:** Pierre Cardin - **mo.**: Reginald Beck, Franca Silvi - **m.**: Michel Legrand - **ca.**: « Willow Weep for Me », « Loveless Love » (cantate da Billie Holiday), « Adam and Eve » (cantata da Tony Middleton) - **d.m.**: Carlo Savina - **int.**: Jeanne Moreau (Eva Olivier), Stanley Baker (Tyvian Jones), Virna Lisi (Francesca), Giorgio Albertazzi (Branco Malloni), Nona Medici (Anna Maria), Francesco Rissone (Pieri), James Villiers (Alan McCormick), Alex Revides (il Greco), Lisa Gastoni (la Russa), Riccardo Garrone (il giocatore), John Pepper (il ragazzino), Roberto Paoletti, Van Eicken, Evi Rigano, Ignazio Dolce, Peggy Guggenheim, Gilda Dahlberg, Joseph Losey, Vittorio De Sica - **d.p.**: Danilo Marciani - **p.**: Robert e Raymond Hakim per Paris Films Production, Paris/Interopa Films, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1962 - **d.**: Cineriz.

Citazioni di film interpretati da De Sica si trovano anche nei recenti **Lettere dal fronte** (1975) di Vittorio Schiraldi e **Un sorriso, uno schiaffo, un bacio in bocca** (id.) di Mario Morra.

« BIANCO E NERO » MONOGRAFICO HA FINORA PUBBLICATO

nel 1971	EJZENŠTEJN E IL FORMALISMO RUSSO	a cura di Pietro Montani
	L'ANTIWESTERN E IL CASO LEONE	a cura di Franco Ferrini
	CANZONISSIMA '71	a cura di Dante Cappelletti
nel 1972	LE DONNE DEL CINEMA CONTRO QUESTO CINEMA	a cura di Cinzia Bellumori
	STRUTTURALISMO E CRITICA DEL FILM	a cura di Giorgio Tinazzi
	PER CHI SI SCRIVE PER CHI SI GIRA	a cura di Gian Carlo Ferretti
	IL CINEMA FRANCESE DOPO IL MAGGIO '68	a cura di Alberto Farassino
	CINEMA E TELEVISIONE DELL'ULTIMA AMERICA	a cura di Furio Colombo
	TECNICA MORIBONDA: COSTI, IDEE, POLEMICHE	a cura di Mario Bernardo
nel 1973	L'IRREALISMO SOCIALISTA	a cura di Aldo Grasso
	CRITICA ITALIANA PRIMO TEMPO: 1926-1934	a cura di Bianca Pividori
	CINEMA E SCIENZE DELL'UOMO	a cura di Giorgio Braga
	1968-1972: ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE *	a cura di Faliero Rosati
	INTELLETTUALI E INDUSTRIA CULTURALE	a cura di Giovanni Bechelloni e Franco Rositi
	CARMELO BENE IL CIRCUITO BAROCCO	a cura di Maurizio Grande
nel 1974	SCUOLA DI FRANCOFORTE INDUSTRIA CULTURALE E SPETTACOLO	a cura di Tito Perlini
	I GENERI CLASSICI DEL CINEMA AMERICANO	a cura di Franco Ferrini
	IL FILM SPERIMENTALE	a cura di Massimo Bacigalupo
	LA BIENNALE DI VENEZIA MANIFESTAZIONI 1974	a cura di Franco Mariotti
nel 1975	IL LABORATORIO UNGHERESE	a cura di Francesco Bolzoni
	PASTRONE E GRIFFITH L'IPOTESI E LA STORIA	a cura di Guido Cincotti

* In appendice: Atti del convegno « Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto », organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme — Commissione Cinema del Comune di Bologna.

Chi voglia procurarsi questi fascicoli può rivolgersi all'amministrazione.